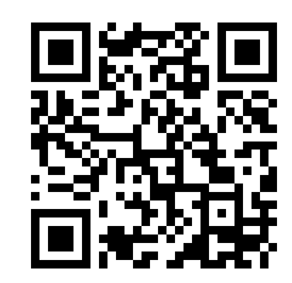
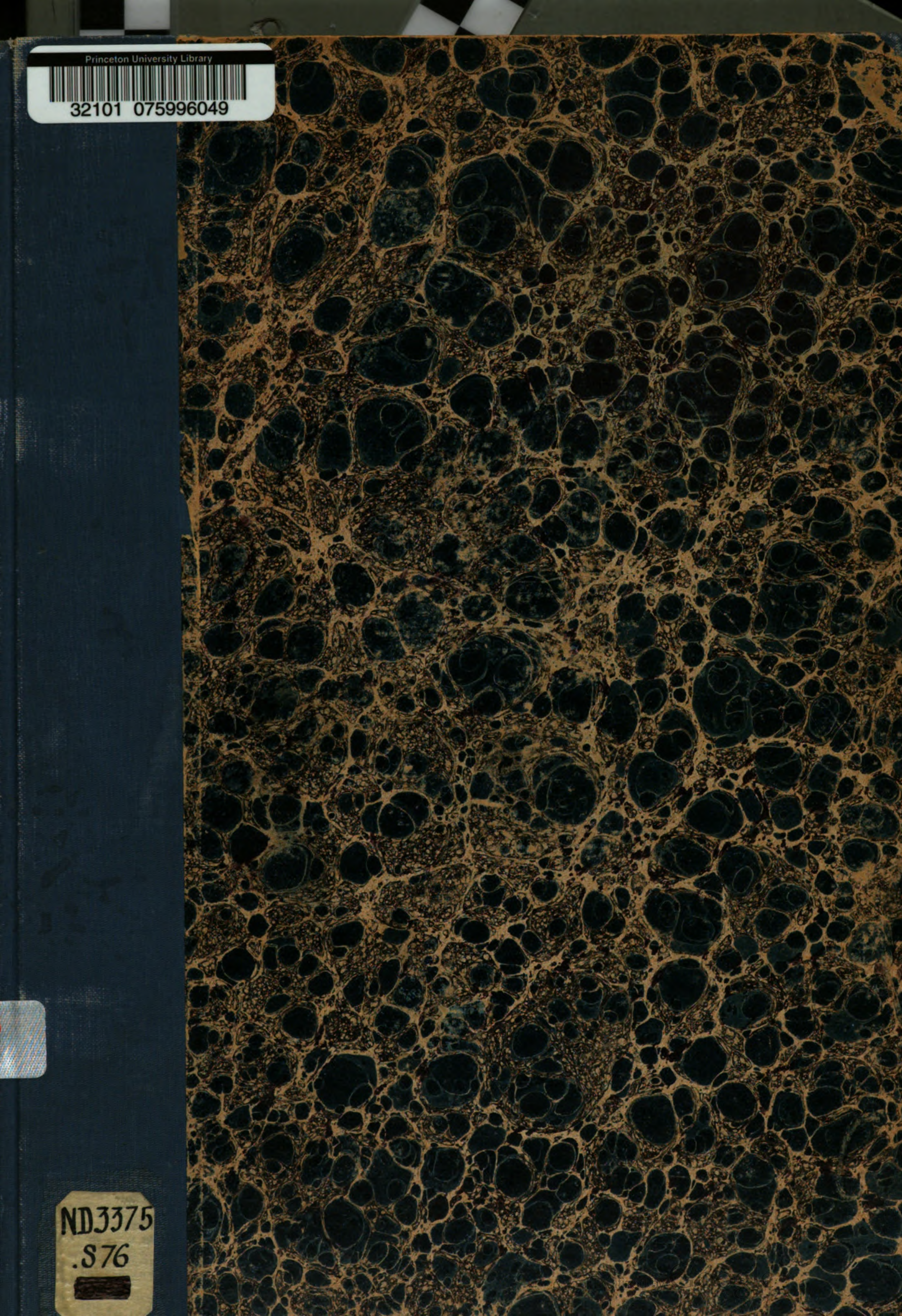







Dei
Sub Numine
Viget



DER BILDERSCHMUCK

IN DEN

SACRAMENTARIEN DES FRÜHEN MITTELALTERS.

VON

ANTON SPRINGER,

MITGLIED DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

Des XI. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften

Nº IV.

LEIPZIG

BEI S. HIRZEL.

1889.

Das Manuscript eingeliefert am 24. April 1889.
Der Druck beendet am 15. Juli 1889.

DER BILDERSCHMUCK

IN DEN

SACRAMENTARIEN DES FRÜHEN MITTELALTERS.

VON

ANTON SPRINGER.



Unter den liturgischen Büchern der alten Kirche behaupten neben den Evangelarien und Psaltern vor allen die Sacramentarien eine hervorragende Stelle. In einer Beziehung darf das Sacramentarium, der Vorläufer des späteren Missale, sogar den ersten Rang für sich in Anspruch nehmen, da es die gottesdienstlichen Regeln und Formeln, insbesondere die Messgebete enthält, also die feste Grundlage für den Kultus bietet, ohne deren Kenntniss kein Priester sein Amt richtig verwalten kann, deren pünktlich genaue Anwendung seinen Handlungen erst bindende Rechtskraft verleiht. Die biblischen Schriften dienen auch dem Privatgebrauche, das Sacramentarium dagegen erscheint ausschliesslich an die Kirche gebunden und ruht nur in Priesterhänden. Auf die kirchlichen Kreise in seiner Verwendung beschränkt, gewinnt das Sacramentarium gerade als officielle gottesdienstliche Schrift eine gesteigerte Bedeutung. Es lag daher nahe, auch die Sacramentarien, ähnlich wie es mit den Bibeln, Evangelarien und Psaltern wiederholt geschehen ist[1]), auf ihre malerische Ausstattung zu prüfen und ihren kunsthistorischen Werth genauer zu bestimmen.

Zu dieser Betrachtungsweise ist man erst in den letzten Jahren geschritten. So eifrig sich auch die gelehrte Litteratur in den beiden letzten Jahrhunderten mit den Sacramentarien beschäftigt hat und so grosse Verdienste sich Muratori (Liturgia Romana vetus), Mabillon (De Liturgia Gallicana), Gerbert (Iter Alemannicum) und

1) Vgl. Abhandlungen der K. S. Ges. d. Wiss. Phil.-Hist. Classe Bd. VIII, S. 188 und Bd. IX, S. 662.

andere Männer um die Kenntniss der ältesten Handschriften und die Geschichte der Sacramentarien erworben haben, so blieb doch der theologische Standpunkt für sie maassgebend. Er verdrängte nicht völlig die paläographischen Untersuchungen, schob sie aber in den Hintergrund zurück.

Erst dem Meister in der mittelalterlichen Handschriftenkunde, Léopold Delisle, war es in unseren Tagen vorbehalten, die Sacramentarien einer genauen und, wie bei Delisle selbstverständlich, abschliessenden Prüfung zu unterwerfen und zugleich auf ihre kunstgeschichtliche Bedeutung die Aufmerksamkeit zu lenken. Im Jahre 1884 behandelte Delisle in der Gazette archéologique (p. 153—163) das berühmte Sacramentarium von Autun aus dem IX. Jahrhundert; im Jahre 1886 gab er eine grosse zusammenfassende Abhandlung (Mémoire sur d'anciens Sacramentaires) heraus, welche allen weiteren Studien über die Sacramentarien zu Grunde gelegt werden muss. In der Einleitung des Mémoire werden die Dienste, welche die Sacramentarien der kunstgeschichtlichen Forschung bieten, anschaulich geschildert. Während die Evangeliarien und Psalter uns in den meisten Fällen über den Ort ihrer Herstellung und ihrer ursprünglichen Bestimmung im Dunkeln lassen, lesen wir in der Regel aus den Sacramentarien die Kirche heraus, für welche sie geschrieben wurden. Wir sind dadurch in den Stand gesetzt, ihre Herkunft landschaftlich zu begrenzen. Denn zu den Gebeten und Orationen, welche sich einer allgemeinen Geltung erfreuen, in allen Kirchen verrichtet werden, gesellen sich stets noch solche, welche bloss für bestimmte Kirchen gelten, in welchen noch einzelne, in dieser oder jener Kirche besonders verehrte Heilige angerufen werden. Diese Kirchen zu entdecken kostet gewöhnlich nur eine geringe Mühe, zumal die den Sacramentarien häufig vorangestellten Kalender in der Regel deutliche Winke über den Bestimmungsort der letzteren geben. Delisle macht von dieser Entdeckung sofort praktischen Gebrauch. Über den örtlichen Ursprung eines Prachtwerkes Karolingischer Miniaturmalerei, der sogenannten zweiten Bibel Karl des Kahlen, oder der Bibel von St. Denys (weil sie sich vor der Abgabe an die Königliche Bibliothek in der Abtei St. Denys befand) sind wir unmittelbar nicht unterrichtet. Nun weist aber ein Sacramentar in Stockholm, für die Abtei St. Amand in dem Zeitraume zwischen 855

und 875 geschrieben, in den Schriftzügen, den Initialen und in der Ornamentik eine vollkommene Gleichheit mit der Bibel Karl des Kahlen auf. Das Sacramentar von St. Amand zeigt wieder die grösste Übereinstimmung mit Sacramentarien der Kirchen von Noyon, St. Denys, Amiens und Chartres aus derselben Zeit. Dadurch ist der Schluss auf den Ursprung der Bibel in derselben Schreibstube, welcher alle diese Sakramentarien entstammen, jener von Rheims (oder Sens) gerechtfertigt und die weitere Frage, ob sich auf diese Weise nicht noch andere Familien von Handschriften (S. Gallen, Trier, Köln u. s. w.) entdecken lassen, nicht zu umgehen. Es lag nicht in Delisle's Absicht und Aufgabe, die Forschungen in dieser Richtung fortzusetzen. »*Le but que je me suis proposé*, erklärt er in dem Mémoire, *c'est de préparer un classement des textes, d'appeler l'attention sur une classe de monuments trop négligés de nos jours, et, avant tout, de fournir des indications précises aux paléographes et aux historiens de l'art carlovingien.* Auch die hier folgenden Betrachtungen sind weit davon entfernt, überall endgiltige Entscheidungen treffen zu wollen. Sie haben nur den Zweck, zu gemeinsamer Forschung anzuspornen und die Ziele der letzteren festzustellen.

Bestand ein Archetypus, welcher den Malern bei der Ausschmückung der Sacramentarien die Hand leitete? Hat der malerische Schmuck der Sacramentarien im Laufe der Zeit eine Entwickelung oder doch Änderung erfahren? Bilden die Sacramentarien, chronologisch und nach den Landschaften geordnet, mehr oder weniger abgeschlossene Gruppen? Diese Punkte müssen vorzugsweise vom Kunsthistoriker ins Auge gefasst werden, wenn seine Forschung der Wissenschaft Früchte bringen soll.

Die übliche Gliederung des Sacramentars, welches nach Papst Gregor dem Grossen benannt wurde, obschon es erst lange nach seinem Tode die endgültige Form empfing, ist folgende. Ein Kalendarium oder Necrologium darf als selbständiger Theil gelten, welcher bald vorangestellt, bald an den Schluss der Handschrift gesetzt wird. Den Kern des Sacramentars bildet der Messkanon, woran sich die Messgebete oder Orationen für die einzelnen Sonntage und die Heiligenfeste, sowie Benedictionen und Gebete bei der Austheilung der Sacramente, z. B. der Taufe anreihen. Der Messkanon, welchen wir bereits in den apostolischen Konstitutionen (VIII. Buch) und auch

in der koptischen Liturgie antreffen, bildet die unabänderliche Form des Messopfers. »*In Canone tremendum sacrificii mysterium peragitur*«, sagt MURATORI in seiner Liturgia Romana (Dissert. I in: Opera t. XIII, p. 21), die Bedeutung desselben für die Kirche in schärfster Weise betonend. Wie der Kultus der alten Kirche in der Messe gipfelt, so hat diese wieder ihren Mittelpunkt im Kanon. Nach den einleitenden Theilen der Messe beginnt die Präfation: *Vere dignum et iustum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere* etc., worauf die »Consecration« folgt: *Te igitur, clementissime pater per Jesum Christum filium tuum, dominum nostrum, supplices rogamus et petimus, ut accepta habeas et benedicas haec dona, haec munera, haec sacrificia inlibata* etc. Von dem Mysterium, welches der opfernde Priester vollführt, hat sich ein Abglanz auf die Worte geworfen, mit welchen er seine Handlung, die Consecration, begleitet, durch welche allein dieselbe eine vollkommene Gültigkeit empfängt.

Nur äusserst selten beschäftigen sich Schriftsteller des Mittelalters mit der Schilderung des Bücherschmuckes. Um so auffälliger muss es erscheinen, dass wir hinsichtlich der Sacramentarien wiederholt auf Andeutungen stossen, wie es mit ihrer Verzierung zu halten sei. In der »*Summa de officiis ecclesiasticis*«, dem sogenannten *Mitralis*, des Bischofs Sicardus von Cremona († 1215) wird im »fünften Theile der Messe« die Praefatio und der Canon nach ihrer sinnbildlichen Bedeutung erläutert. »In huius praefationis scriptae principio (Vere dignum) forma huius litterae V ponitur in sacramento, V enim Christi significat humanitatem, D vero divinitatem, illa ex una parte aperitur et ex alia clauditur, quia Christi humanitas est ex matre visibiliter, sed spiritu sancto invisibiliter. Ista vero littera D circuloso orbe concluditur, quia divinitas est aeterna et sine principio et fine; apex crucis in medio est passio. (Sicardi Mitralis in MIGNE's Patrologia t. 213, p. 122). Die mystische Auslegung des Sicardus wird sofort verständlich, wenn man die Zeichnung der Buchstaben V und D in den alten Sacramentarien, selbst in ihrer einfachsten Form: [VD-Ligatur mit Kreuz] vor die Augen bringt.

Sicardus weist noch auf einen weiteren Bilderschmuck in den Sacramentarien hin. »Post haec (i. e. praefationem) sacerdos osculat pedes majestatis et signat in fronte, et se inclinans dicit: Te igitur,

innuens, quod reverenter ad mysterium crucis accedant, sed in quibusdam codicibus majestas patris et crux depingitur crucifixi, ut quasi praesentem videamus, quem invocamus, et passio quae representatur, cordis oculis ingeratur; in quibusdam vero altera tantum.«

Ähnlich äussert sich DURANDUS in seinem bekannten, 1286 vollendeten Rationale divinorum officiorum (l. IV, c. 33 de praefatione: Ante praefationem describitur in libris quaedam figura, repraesentans ex parte anteriori litteram V, ex parte vero posteriori litteram D, quae litterae coniunctae pro *vere dignum* ponuntur. Tractus autem in medio utramque copulans partem crux est.«

Dass die Kanonbilder keinen rein äusserlichen Schmuck vorstellten, sondern ihnen in der That wirkliche Verehrung gezollt wurde, lehrt uns eine Bemerkung MURATORI's (Lit. Romana vetus im 13. Bde. seiner Werke p. 154) zu dem Abdrucke des Sacramentars von Modena aus dem IX. Jahrhundert. Er zählt die Präfationen an den hohen Festtagen auf und schliesst mit der praefatio »reliquis diebus usitata«. »Ante postremam praefationem occurrit imago Salvatoris, manu librum tenentis. Post illam visitur altera imago eiusdem e cruce pendentis. Utramque aut unam saltem osculari mos fuit. Aliquantum coloris oscula data deterserunt.«

Diese Zeugnisse weisen darauf hin, dass eine gewisse Regel bei der Ausschmückung der Sacramentarien waltete, dass insbesondere die Eingangsworte der Präfation und der Anfang des Kanons künstlerisch hervorgehoben wurden. Andere liturgische Schriften genossen in dieser Hinsicht eine grössere Freiheit. So offenbaren z. B. die Psalter in der Wahl der Texte, welche sie illustrieren und in der Auffassung derselben, ob sie dieselben wörtlich wiedergeben oder historisch oder typologisch deuten, eine auffallende Verschiedenheit, und dürfen auch nach der besonderen Kompositionsweise zu Familien zusammengestellt werden. Den Evangelarien sind die vorangestellten Eusebianischen Canontafeln sowie die Bilder der vier Evangelisten gemeinschaftlich, im Übrigen blieb aber dem Künstler die Summe der Bilder, ihre Einordnung und Vertheilung überlassen. Er wurde durch Schultraditionen, landschaftliche Sitten und Gewohnheiten geleitet, keineswegs aber durch eine allgemein giltige Regel gebunden, wie dieses bei den Sacramentarien nach den Bemerkungen des SICARDUS und DURANDUS der Fall war. Allerdings darf man nicht den letzteren

blind vertrauen, sondern muss abwarten, ob die Prüfung der uns erhaltenen Handschriften das Vorhandensein einer solchen Regel bestätigt.

Unsere Kenntniss der Sacramentarien reicht nicht weit über die Karolingische Zeit zurück. Gewiss hat sich gerade so, wie der Text der Sacramentarien nur allmählich festgestellt wurde und typische Geltung gewann, auch ihre Schmuckweise erst im Laufe mehrerer Menschengeschlechter entwickelt. Dass diese Entwickelung sich vorzugsweise auf nordischem Boden vollzog, lassen mannigfache Anzeichen vermuthen. Die Kirchensprache stand hier der Volkssprache fremd gegenüber. Schon das fremdartige Wesen verlieh ihr ein höheres Ansehen und an den blossen Klang heftete sich ein gewisser Zauber. Die sacramentale Bedeutung, welche den Worten namentlich des Kanon innewohnt, wurde durch den Vortrag in der Sprache der heiligen Kirche in ihrer Wirkung nothwendig gesteigert. Wir begreifen, dass man anfing mit den Worten selbst einen mystischen Sinn zu verknüpfen und denselben durch besonderen Schmuck noch stärker hervorzuheben. Die Thatsachen geben diesen Vermuthungen Recht.

Zu den ältesten, reicher geschmückten Sacramentarien zählte der Codex, welcher aus der Sammlung der Königin Christine von Schweden in die Vaticana gelangte, offenbar aber im mittleren oder südlichen Frankreich am Ende des siebenten oder am Anfange des achten Jahrhunderts geschrieben ist und das Sacramentar von Gellone in der Pariser Bibliothek, gleichfalls dem achten Jahrhundert, aber der zweiten Hälfte desselben angehörig (Delisle No. II und VII). Der Text des Vaticanischen Sacramentars zeigt bereits die übliche Gliederung. Den Gebeten, nach dem Kirchenjahre geordnet, folgen die Orationes de nataliciis sanctorum und die Orationes et praeces cum canone pro dominicis diebus. Für den künstlerischen Schmuck hatte sich dagegen ein festes Herkommen noch nicht ausgebildet. Jeder der drei Abtheilungen geht eine farbige, die ganze Seite füllende Arkade voran, welche ein Kreuz einschliesst, von dessen Armen ein Alpha und Omega, aus Fischbuchstaben gebildet, herabhängt. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass diese Arkaden ihr Vorbild in den Bogenstellungen der Kanontafeln, welche den Evangelarien vorangestellt wurden, besitzen. Dem Vaticanischen Sacramentar fehlt es auch sonst nicht an malerischem Schmucke. Sowohl bezüg-



lich der Schrift wie der Ornamente gehört es zu den wichtigsten Denkmälern der merovingischen Periode. Beachtung verdient aber der Umstand, dass, während z. B. die Überschriften der einzelnen Abtheilungen mit buntfarbigen Fisch- und Vogelbuchstaben und Uncialen ausgestattet werden, die Anfangsworte des Canon (Te igitur) sich durchaus nicht von dem übrigen Texte unterscheiden.

Auch in dem berühmten Sacramentar der Abtei Gellone oder St. Guillem le-désert in der Diöcese Montpellier (Dep. Hérault), welches aber nicht für dieselbe geschrieben wurde, schliessen sich die Illustrationen keineswegs dem besonderen Inhalte des liturgischen Buches an. Der reichste Bilderschmuck begleitet die Anleitung an den Lector, in welchen Zeitabschnitten die einzelnen Evangelien vorgelesen werden sollen. Daran knüpft der Verfasser eine Darlegung über den tiefen Sinn, welcher den Evangelistenzeichen, dem Löwen, Adler, Stier und Menschen, innewohne und rechtfertigt ihre Vertheilung an die vier Evangelisten. Von diesem Kommentar geht der Illustrator aus, indem er die vier Evangelisten in engster Verbindung mit ihren Symbolen zeichnet. Den Evangelisten Matthaeus stellt er als heiligen Bischof dar, dem Johannes gibt er ein Adlergesicht und Flügel. Die beiden Evangelisten sind in ganzer Gestalt entworfen. Doch besitzen die Figuren keine selbständige Geltung, sondern werden als Buchstaben verwendet: Matthäus für F(ilii), Johannes für I. Bei den zwei anderen Evangelisten tritt die Buchstabenform viel deutlicher zu Tage. Der erste Schrägbalken des M(arcus) wird als Vordertheil des Löwen gezeichnet, der Langbalken des L(ucas) als Stierleib dargestellt. Die Evangelistenbilder gehören nicht zu dem eigentlichen Schmucke der Sacramentarien, sind hier nur gelegentlich zur Anwendung gekommen. Sie besitzen aber eine stilistische Bedeutung, weil sie uns in eine Kunstweise einführen, welche auch sonst in dem Sacramentar von Gellone Ausdruck findet. Die Evangelistenbilder sind einfach figurierte Buchstaben und offenbar derselben Phantasie entsprungen, wie die Fisch- und Vogelbuchstaben. Hätten sich nicht die letzteren bereits eingebürgert, wäre die Sitte, aus ganzen Thierleibern Buchstaben zu fromen, nicht schon herrschend gewesen, so würde man nicht die bedeutsamen Evangelistenthiere in dieser eigenthümlichen Weise als Initialen benutzt haben. Der ornamentale Stil drückt sein Siegel auch der Figurenzeichnung auf.

Die Beziehung der apokalyptischen Thiere auf die Evangelisten war, wie der Zusammensteller des Sacramentars von Gellone bekennt, durch den heiligen Hieronymus volksthümlich geworden. Ihre Verwerthung in der Kunst ist seit dem fünften Jahrhundert nachweisbar, die Verquickung derselben mit Buchstaben erscheint dagegen als das Werk einer Schreiberschule, welche wir genauer zeitlich als örtlich bestimmen können. Sie blüht in der merovingischen Periode; ob sie aber bei den Westgothen oder Burgundern oder Gallofranken ihren Ursprung genommen, bleibt vorläufig unentschieden; jedenfalls entwickelte sich dieselbe bei einem Stamme, welcher von der spätantiken kalligraphischen Sitte stark berührt war.

Die figurierten Buchstaben, insbesondere die Fisch- und Vogelbuchstaben, werden gewöhnlich auf die nordische Phantasie zurückgeführt, wohl gar mit christlicher Symbolik in Verbindung gebracht.

In Wahrheit sind sie aber von der spätantiken Kunst übernommen worden. Künstlerische Proben kann man allerdings nicht zum Beweise heranziehen, wohl aber durch litterarische Zeugnisse und vergleichende Stilbetrachtung den Satz erhärten. HENRI BORDIER hat in seiner »Description des peintures et autres ornements contenus dans les Manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale« p. 24 bereits über den landläufigen Irrthum den Kopf geschüttelt, dass die einfachsten Initialen der Antike am nächsten stehen und das bekannte, Grues überschriebene Epigramm MARTIAL's (XIII. 75) citiert:

Turbabis versus, nec littera tota volabit
unam perdideris si Palamedis avem.

Die Anspielung MARTIAL's auf die Aehnlichkeit des Buchstaben V mit einem fliegenden Kranich gewinnt bei AUSONIUS (Technopaegnion 12. De litteris monosyllabis graecis ac latinis) eine noch viel deutlichere Fassung. AUSONIUS knüpft an eine ganze Reihe von Buchstaben greifbare Bilder:

v. 9. Pythagorae bivium ramis pateo ambiguis Y
v. 11. Zeta iacens, si surgat, erit nota, quae legitur N
v. 12. Maeandrum flexusque vagos imitata vagor Ξ
v. 15. hostilis quae forma iugi est, hanc efficiet Π
v. 17. malus ut antemnam fert vertice, sic ego sum T
v. 23. ansis cincta duabus erit cum iota, lege ω
v. 25. haec gruis effigies Palamedica porrigitur Φ
v. 27. furca tricornigera specie, paene ultima sum Ψ.

Unstreitig schwebte dem Dichter in der Form der einzelnen Buchstaben die Gestalt eines bestimmten Gegenstandes, das Bild des Kranichs, des Joches, des Mastes mit der Segelstange, der Gabel u. s. w. vor Augen. Ob Zeichnungen der Kalligraphen Ausonius zu seinen Vergleichen angeregt hatten, oder jene den Winken des Dichters folgten, wissen wir nicht. Die Thatsache steht ferner fest, dass figurierte Buchstaben in naturgemässer Fortbildung des einmal gegebenen Anstosses in frühbyzantinische Handschriften, z. B. in das Evangelarium No. 277 in der Pariser Nationalbibliothek, ebenso wie in die merovingische Schreibekunst Eingang gefunden haben[1]). Nun gilt aber die Regel, dass künstlerische Motive, welche in der byzantinischen Malerei und in der frühmittelalterlichen des Abendlandes übereinstimmen, auf eine gemeinsame (spätantike oder altchristliche) Quelle zurückgeführt werden müssen. Dazu kommt noch eine weitere stilistische Beobachtung. Die Malerschreiber der merovingischen Periode holen keineswegs willkürlich aus der gegenständlichen Welt, welche sie umgiebt, den Schmuck für ihre figurierten Buchstaben, sondern schränken sich auf bestimmte Naturbilder ein. Nicht zufällig erringen die Vogel- und Fischbuchstaben die grösste Beliebtheit. Diese Thierleiber besitzen eine geschlossene Form, schmiegen sich dadurch den Elementen der Buchstaben, den geraden, schrägen und gekrümmten Linien, eng an, lassen die Grundgestalt der letzteren deutlich erscheinen. Schon dadurch offenbaren sich die Vogel- und Fischbuchstaben als Werke einer reich ausgebildeten, beinahe schon überüppig gewordenen Phantasie. Die Thierleiber sind ferner ganz naturalistisch gezeichnet, die Flossen der Fische, die Federn der Vogelflügel der Wirklichkeit nachgebildet, auch die Verhältnisse der Körpertheile zu einander richtig wiedergegeben. Von dem phantastischen Schein der ächt nordischen Thierbilder, welche einzelne Körpertheile ungebührlich hervorheben, andere verkümmert zeigen und insbesondere durch eine vollständige Missachtung aller Maassverhältnisse sich auszeichnen, bemerkt man an den Vogel- und Fischbuchtaben keine

1) In Karolingischen Handschriften tauchen die Fisch- und Vogelbuchstaben nur ganz vereinzelt auf, so in den Evangelienfragmenten im Germanischen Museum (Anzeiger für die Kunde deutscher Vorzeit 1882, No. 2) und in einer Trierer Handschrift aus dem 9. Jahrhundert (Lamprecht, Initialenornamentik Taf. 12 u. 17). Sie fallen vollständig aus der Reihe der anderen Initialen heraus.

Spur. Man braucht nur eine Initiale aus dem Sacramentar von Gellone oder die figurierten Buchstaben aus den merovingischen Handschriften der Nationalbibliothek (von DELISLE in der Bibliothèque de l'école des chartes Bd. XLIII, p. 503 unter den No. 18, 22, 29 angeführt) mit germanischen Thierbuchstaben zusammenzustellen, um sofort die Verschiedenheit der Wurzeln zu erkennen.



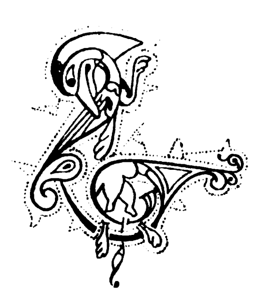
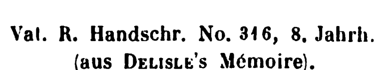


Fig. 1.



Vat. R. Handschr. No. 316, 8. Jahrh. (aus DELISLE's Mémoire).

HS. Kölner Dombibliothek 78, 8. Jahrh. (aus LAMPRECHT's Initialornamentik).

Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zum Sacramentar von Gellone und dem Textschmucke desselben zurück, so fesseln unsere Aufmerksamkeit ausser mehreren kleineren figurierten Initialen, z. B, einem D, in dessen Halbrund ein Crucifix eingeschlossen ist, einem O mit dem Brustbilde Christi, einem P(roficiscor), dessen Längenstrich durch die Figur eines Mönches wiedergegeben wird [1], namentlich die Proben des künstlerischen Vermögens am Anfange des Canon und am Eingange zu den Orationes de nataliciis sanctorum. An die Stelle der Initiale T in Te igitur tritt das vollständige Crucifix. Der bärtige Christus hängt mit gerade gestreckten Armen und weitgespreizten Beinen ohne Fussbrett an dem Kreuze, über dessen Querbalken zwei Engel schweben. Eine ältere Darstellung des Kreuzes ist bisher auf französischem Boden nicht nachgewiesen worden.

---

1) Das Bild und Wort gehört zu der Oratio super defunctis vel commendatio animae. Die Illustrationen des Sacr. von Gellone sind im 3. Bande von SILVESTRE's Palaeogr. universelle und reichhaltiger bei BASTARD reproduciert. In dem vollständigen Exemplare BASTARD's, welches die Strassburger Universität besitzt, befinden sich dieselben Taf. 50, 53—55. ADOLF MICHAELIS hatte die Güte, das Strassburger Exemplar für mich einzusehen.

Dasselbe zeigt auch deutlich den Charakter eines ersten Versuches. Wie hier die Buchstabenform sich vollständig in ein Bild wandelt, so wird auch am Eingange des Liber Sacramentorum: in vigilia nat. dmi. der erste Buchstabe I(n nomine domini nostri) figürlich gefasst. Auf einem hohen Sockel steht eine gerade Gestalt in langem, eng anliegendem Gewande, mit Kreuz und Rauchfass in den Händen. Trotz der (späteren?) Beischrift Sancta Maria möchte man wegen der kapuzenartigen Kopfbedeckung eher an einen Bischof denken. (Für einen Mönch ist das Gewand zu reich geschmückt). In diesen beiden Figuren entdecken wir bereits einen weiteren Fortschritt in der einmal eingeschlagenen Richtung.

Die Verbindung des Bildes mit dem Buchstaben wird gelockert, aber noch nicht vollständig gelöst. Während in den Evangelistendarstellungen Bild und Buchstabe ineinander flossen, das erstere ornamental behandelt wurde, dient in der Kreuzigung die Initiale gleichsam nur als äusserer Rahmen für das Gemälde. Diese letztere Schmuckweise lernen wir in ihrer höchsten Vollendung in zwei Sacramentarien des IX. Jahrhunderts, jenem von Autun und dem Metzer Sacramentar Drogo's, welche beide gegenwärtig in der Pariser Nationalbibliothek bewahrt werden, kennen.

Das Sacramentar von Autun hat L. Delisle in der Gazette archéologique 1884 (t. IX, p. 153) eingehend erörtert. Nach Delisle's Nachweisen wurde dasselbe unter Abt Raganaldus (n. 845) für das Martinskloster Marmoutier bei Tours geschrieben, erst im XI. Jahrhundert nach Autun überbracht. Dasselbe zeigt die grösste Verwandtschaft mit der berühmten Bibel Vivian's und stammt wie die Bibel aus der Schule von Tours. Die Ornamente und Bilder zerfallen in mehrere Gruppen. Dem eigentlichen Sacramentar gehen die Gebete voran, welche bei der Ertheilung der niederen und höheren Weihen (Ostiariat — Subdiaconat) verrichtet werden. Der Vorgang der Weihe wird Fol. 1. v. bildlich dargestellt. Im oberen Felde thront der Bischof zwischen dem Priester und Diacon, im unteren stehen, mit ihren Amtszeichen in den Händen, die Vertreter der niederen klerikalen Ordnungen. Ein ähnliches Titelbild, diesmal nicht den Inhalt, sondern den Verfasser des Buches andeutend, findet sich Fol. 5 vor den Worten: Incipit liber Sacramentorum. Das Bild Papst Gregor des Grossen mit dem Buche in der Hand hebt sich

von einem kreisförmigen grünen Hintergrunde ab und wird von einem Purpurbande eingerahmt.

In einer anderen ornamentalen Richtung bewegt sich der Schmuck am Anfange des zweiten Theiles des Sacramentars (Fol. 92—97 v.). Die Arkaden, welche den Text einschliessen, lehnen sich unmittelbar an die Bogenstellungen der Canontafeln in den Evangelarien an. Offenbart diese Ornamentweise die Abhängigkeit von bestimmten Mustern, so versucht dagegen an anderen Stellen der Zeichner selbständiger vorzugehen. Folio 8, unmittelbar vor der Praefatio, bietet ein glänzendes Zeichen von dem erstarkten Kunstsinne der Zeit. Die Textworte (per omnia saecula saeculorum — dignum et iustum est) sind in grünen Uncialen geschrieben, die Initialen mit Gold und Roth gemalt. Eingerahmt wird das Blatt von einer Randleiste, zu deren Verzierung Blattwerk und diagonal durchflochtene Linien benutzt wurden. Eine richtige Empfindung lehrte den Künstler, dass der einfache rechtwinklige Rahmen steif und hart wirke. Er unterbrach nicht allein die beiden Langleisten, indem er in ihrer Mitte breitere Rechtecke anordnete, sondern liess auch an den vier Ecken in seitlicher Richtung nach innen und aussen Blätter spriessen, wodurch die Eintönigkeit überaus wirksam gehoben wird. Den Hauptschmuck des Blattes bilden drei Kreise, über und unter den Textworten angebracht, in welchen auf weissem Grunde mit Roth und Gold ganz fein und zierlich die Geburt Christi, die Taufe und das Abendmal eingezeichnet sind. In ähnlicher Weise erscheint der Schmuck Fol. 173 v. am Anfange der Sammlung der Benedictionen behandelt. Auch hier wird das Hauptbild: Der Abt Raganaldus ertheilt 13 in drei Reihen übereinander knienden Mönchen seinen Segen, in einen grossen Purpurkreis eingespannt. Ausserdem sind noch ausserhalb des grossen Kreises, in den vier Ecken des eingerahmten Feldes, die christlichen Tugenden in Medaillons dargestellt. Solche Medaillonbilder kommen im Sacramentar von Autun auch sonst vor. Die Ableitung von der Rundform römischer Medaillons liegt um so näher, als Nachahmungen der letzteren im Sacramentar häufig wiederkehren. Doch darf auch die Beziehung zu historisierten Buchstaben nicht ganz ausser Acht gelassen werden. Auf Fol. 2 hat der Künstler einen portarius mit zwei grossen Schlüsseln in das Rund des Buchstaben O eingezeichnet. Grundsätzlich erscheinen die in Kreise ge-

setzten Bilder von den historisierten Buchstaben nicht verschieden. Auch darin herrscht Uebereinstimmung, dass sich die Gestalten und Gruppen keineswegs eng der Buchstabenform anschmiegen, sondern in die leeren inneren Flächen gleichsam eingestreut werden.

Die grösste Bedeutung des Sacramentars von Autun liegt in der besonderen Auszeichnung, welche die Anfangsworte der Präfation des Canon durch reichsten Schmuck empfangen. Die Hälfte des Blattes wird durch das Monogramm VD (Vere dignum) ausgefüllt, die ganze Blattfläche am Anfange des Canons nimmt das T ein, dessen Querbalken zugleich die obere Leiste des Rahmens bildet. Kein Zweifel, dass in dem T das Symbol des Kreuzes Christi gesehen und verehrt wurde. Dafür spricht, dass in kleinen Vierecken, welche die Randleisten in der Mitte unterbrechen, Evangelistenbilder angebracht sind.

Wir ziehen den Schluss, dass im neunten Jahrhundert der typische Schmuck der Sacramentarien, vor allem also die besondere Hervorhebung der Präfatio und des Canon, die reiche ornamentale Ausstattung der Anfangsworte: Vere dignum und Te igitur bereits feststand und bei aller Freiheit, welche den Künstlern sonst gestattet wurde, doch in diesem Punkte eine bestimmte Regel herrschte. Den klarsten Beweis dafür liefert das berühmte Sacramentar Drogo's, welches aus dem Metzer Domschatze 1802 nach Paris kam und aller Wahrscheinlichkeit nach während des Episkopates Drogo's, eines Sohnes Karl des Grossen 826—855 geschrieben wurde.

Das Sacramentarium Drogo's ist nicht allein die glänzendste Schöpfung der Metzer Schreiberschule, sondern zählt auch zu den wichtigsten Denkmälern der Karolingischen Kunstperiode. Wir besitzen nur wenige Werke aus dieser Zeit, welche in so einheitlicher Weise illustriert sind und bei welchen die künstlerische Phantasie so folgerichtig die Gegenstände der Darstellung gewählt hat, wie das Sacramentar Drogo's. Eigentlich lässt sich ihm in dieser Hinsicht nur der Utrechter Psalter als ebenbürtig zur Seite stellen. Auch hier waltet ein fester Standpunkt in der Komposition und wird in scharfsinniger Weise stets das Bild mit dem Texte in unmittelbare Verbindung gebracht.

Der künstlerische Schmuck des Sacramentars besteht ausschliesslich aus Initialen, in welche bildliche Darstellungen eingezeichnet

sind. Solche historisierte Buchstaben waren, wie das Sacramentar von Gellone, mehrere Handschriften aus der Zeit Karl des Grossen zeigen, schon länger im Gebrauche. Während sie aber bisher nur vereinzelt auftraten, dienen sie dem Metzer Maler durchgängig als Grundlage des Bilderschmuckes. Er zeigt auch sonst eine lebhaft bewegte Phantasie. Die Initialen weichen von dem gewöhnlichen Karolingischen Stile wesentlich ab. Wir sehen nicht durchflochtenes Bandwerk, das sogenannte Geriemsel, als Füllung benutzt, sondern den grünen oder braunrothen, mit Goldlinien geränderten Grund von zierlichem Blattwerk umwunden (lettres fleuronnées). Auch die Figurenmalerei bekundet eine gute technische Schule und einen frischen Natursinn. So winzig klein die einzelnen Figuren gehalten sind, so erscheinen sie doch richtig gezeichnet und deutlich bewegt. Die biblischen und legendarischen Scenen, welche in den inneren Raum oder in die Füllungen eingeordnet sind, schliessen sich keineswegs der Buchstabenform eng an. Gar oft hat sie der Maler auf dem zu Gebote stehenden Felde hier und dort zerstreut angebracht. Noch weniger hat er etwa eine systematische Ordnung walten lassen, so dass die dargestellten Vorgänge in derselben Reihe, wie sie in den Evangelien erzählt werden, auf einander folgen. Sie sind aber auch nicht nach dem Gutdünken des Künstlers ausgewählt. Er liess sich vielmehr von dem Grundsatze leiten, dass der Gegenstand des Bildes sich stets mit dem Inhalte des Gebetes, welches auf demselben Blatte geschrieben steht, decken soll. So bietet das Bild eine unmittelbare Illustration des Textes und hängt mit dem letzteren auf das innigste zusammen.

Einzelne Beispiele mögen diese folgerichtig durchgeführte Regel erläutern. Die zahlreichste Verwendung findet die Initiale D, da mit dem Wort D e u s sehr viele Orationen beginnen. Die Form des D zeigt, von der verschiedenen Grösse abgesehen, denselben Typus, dagegen wechseln die in die innere Fläche desselben gezeichneten Scenen. In der Messe am Tage der Epiphanie bildet den Schmuck des D die Anbetung der heiligen drei Könige. Zur Collecte am Gründonnerstage wurde in das D(eus a quo et Iudas reatus sui poenam — sumpsit) das Abendmal und Judas Verrath eingezeichnet. Die Ostermesse beginnt mit den Worten: Deus qui hodierna die per Unigenitum tuum, aeternitatis nobis aditum, devicta morte, reserasti.

Das gab Anlass, die Scene der Frauen am Grabe dem grossen D, dem prächtigsten Buchstaben der ganzen Handschrift, einzufügen. Den Einzug Christi schildert das O(mnipotens Deus) am Eingange der Oration am Palmsonntage. Das Gebet am Himmelfahrtstage: Concede, ut qui hodierna die redemptorem nostrum ad coelos ascendisse credimus etc. spiegelt sich in der Himmelfahrt Christi, welche



Fig. 2. Aus dem Sacramentar Drogo's.

das Feld des C füllt, ab. Für die Auffassungsweise des Künstlers ist der folgende Vorgang besonders bezeichnend. Die Oratio in der Messe am Palmsonntage beginnt mit dem Satze: Omnipotens deus, qui Salvatorem nostrum carnem sumere et crucem subire fecisti. Hier fesselt das Wort crux die Phantasie des Malers und er verfehlt nicht, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, der Kirche und Synagoge in dem Runde des O darzustellen. Hier

haben wir also das Beispiel einer reinen Wortillustration, ähnlich wie im Utrechtpsalter vor uns.

Die ornamentale Ausstattung des Vere dignum und Te igitur verleugnet die Grundsätze nicht, welche den Künstler bei seiner Schöpfung leiteten. Da die Präfationen bei verschiedenen Festen und Cultushandlungen, z. B. Benedictionen, gebetet wurden, so tritt in Bezug auf den Schmuck des V(ere dignum) ein entsprechender Wechsel ein. Bei der Wasserweihe wird im V die Segnung des Taufbrunnens, am Tage der Oelweihe der ceremonielle Vorgang bei derselben dargestellt. Doch auch das Monogramm, aus der Verbindung des D und V mit dem Kreuze im Mittelstriche gebildet, fehlt nicht. Nur wird es, dem herrschenden ornamentalen Stile gemäss mit Thiergestalten belebt. Alle Initialen überragt an Grösse das T am Anfange des Canons. Das ist aber nicht der einzige Unterschied. Während bei den anderen Initialen die Form der Buchstaben und der Bildschmuck nur äusserlich verbunden wurden, hat der Künstler das von einem leichten Blattwerk umwundene T in ein Kreuz verwandelt, in der Mitte des Querbalkens, wo sich die Arme schneiden und an den erweiterten Enden der letzteren kleine Bilder angebracht; in der Mitte Melchisedek am Altare opfernd, an den Balkenenden Abel mit dem Lamm und Abraham mit dem Ziegenbocke geschildert. Der formale Fortschritt ist unverkennbar, die Scenen erscheinen dem Raume trefflich angepasst, der Buchstabe und der figürliche Schmuck organisch in einander verwachsen. Ein Jahrhundert reichte hin, um den Bilderschmuck in den Sacramentarien typisch festzustellen und die Entwickelung desselben im Wesentlichen abzuschliessen. Schwankend und unsicher, in halb rohen, halb verwilderten Formen erging sich der Maler im Sacramentarium von Gellone. Der Inhalt der Handschrift hat nur mässig seine Phantasie angeregt; einzelne Gestalten, wie z. B. die Evangelisten, machen den Eindruck des Entlehnten. Ornament und Bild sind einfach durch einander geworfen, weder sinnig verknüpft, noch verständig geschieden. Fest und klar dagegen erscheint sowohl die Composition wie die künstlerische Ausführung im Sacramentar Drogo's. Aus dem Inhalte des letzteren wurden die Bilder unmittelbar geschaffen, so dass sie von ihm nicht abgetrennt werden können. Das Ornament und die figürlichen Darstellungen schieben sich nicht in einander; insbesondere

in der Form der Initialen wird der Ziercharakter streng gewahrt. Je grösser die Gegensätze zwischen den beiden Sacramentarien sind, welche natürlich nicht als Zweige eines und desselben künstlerischen Stammes aufgefasst werden dürfen, wohl aber als sprechende

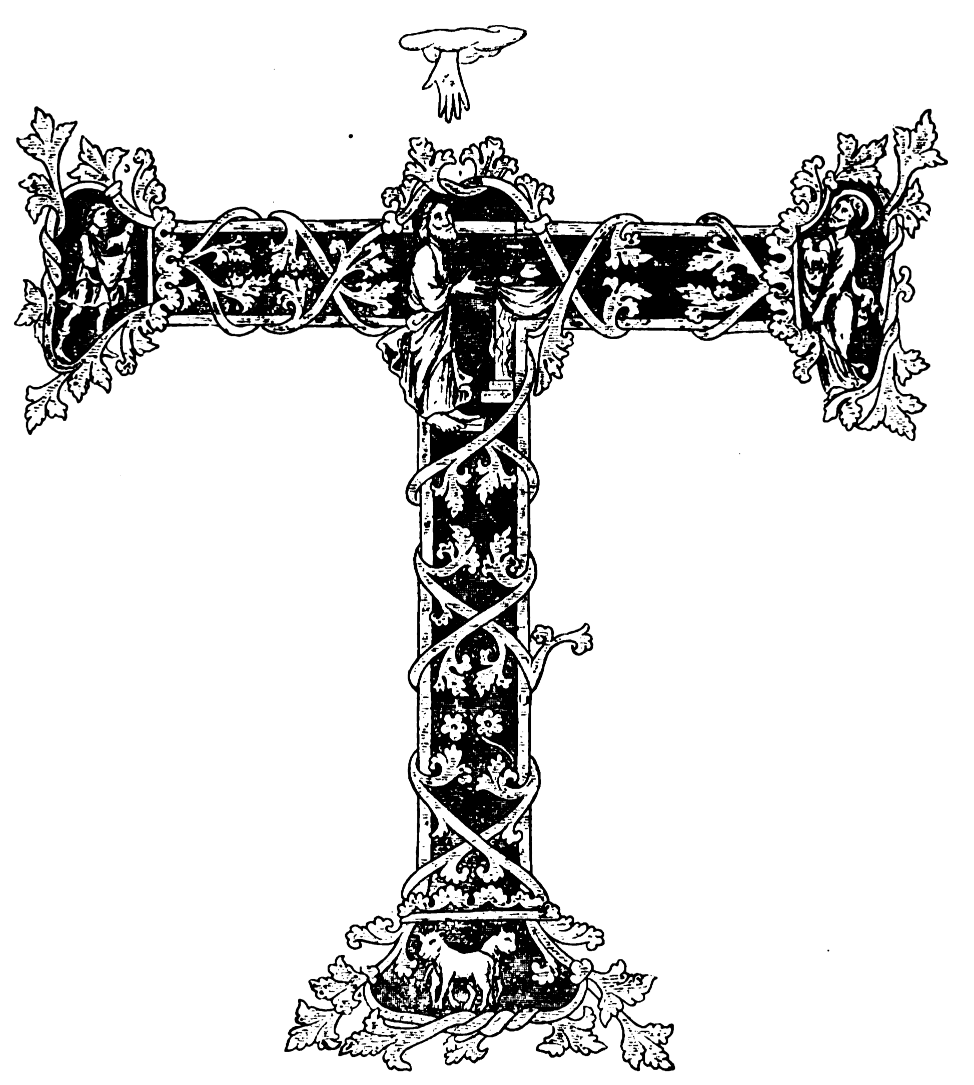


Fig. 3. Aus dem Sacramentar Drogo's.

Denkmäler einer älteren und jüngeren Zeit gelten können, desto auffälliger ist die gemeinsame starke Betonung des Canons, dessen geheimnissvolle, Wunder wirkende Kraft durch besonders reichen künstlerischen Schmuck dem Auge nahe gebracht wird. Es mag

vielleicht dem Zufalle zu danken sein, dass der Canon mit den Worten Te igitur beginnt. Kaum hatte aber die Phantasie sich an die künstlerische Ausstattung des Sacramentars gewagt, so erblickte sie, von dem weiteren Wortlaut des Canons darin unterstützt, in dem T deutlich die älteste Form des Kreuzes (crux commissa) und verband mit ihm unwillkürlich die Vorstellung des Crucifixes und des Opfertodes Christi. Die reiche Ausstattung des Canons bildet die feste Axe, um welche sich der ganze künstlerische Schmuck der Sacramentarien bewegt. Mag auch sonst den Schreibern und Malern eine grössere Freiheit gestattet sein, so bleiben sie doch an das Gesetz gebunden, den Canon mit der Präfation besonders auszuzeichnen. Die Festigkeit dieses Gesetzes und seine Dauer bis in das XI. Jahrhundert lehren uns die zahlreich erhaltenen Sacramentarien, welche seit der Mitte des neunten Jahrhunderts entstanden sind, kennen.

Sie lassen sich zwanglos in zwei Gruppen theilen. Die erste Gruppe beschränkt sich, die Anfangsbuchstaben oder das Anfangswort der Präfation und des Canon im reichsten ornamentalen Prunke wiederzugeben. Sie ist die zahlreichste, in Frankreich ebenso weit verbreitet wie in Deutschland. Zu dieser ersten Gruppe gehören zunächst das Sacramentar von S. Denys (DELISLE No. XVIII) und das in derselben Schule geschriebene Sacramentar von St. Amand (DELISLE No. XX), Noyon (DELISLE No. XXI) und Lüttich (DELISLE No. XIX). Das V in der Praefatio wird nicht mit dem D zu einem Monogramm verschmolzen, sondern steht für sich, die Buchstaben ere werden in den Binnenraum, der von den beiden Schenkeln gebildet wird, eingeschlossen. Mit dem T im Canon erscheint das E eng verbunden, indem es in den Stamm desselben eingeschrieben wird. In den Einzelheiten der Ausführung geniesst also der Maler eine gewisse Freiheit, immer aber muss er die Kreuzform des T selbst hervorheben. Zu dem gleichen Resultate führt die Betrachtung der Sacramentarien, welche der französischen Kunst aus dem Schlusse des IX. und dem X. Jahrhundert entstammen, so das Sacramentar von Nonantula, offenbar in einer französischen Schreibstube (Metz?) entstanden, jenes der Kathedrale von Mans, der Kirche St. Père in Chartres, der Abtei von Moissac und Corbie. Die Zierbuchstaben unterscheiden sich von jenen in den älteren Handschriften durch die

geringere Frische der Ausführung, decken sich aber in der Grundform vollständig mit denselben. Die uns erhaltenen Sacramentarien

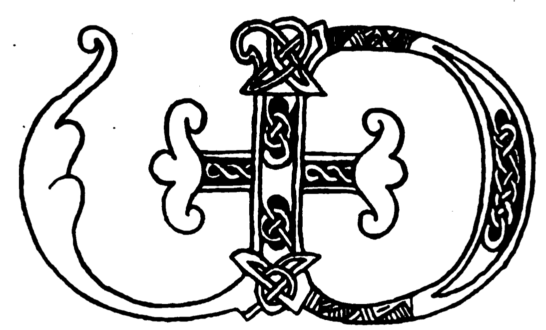


Fig. 4. Düsseldorfer Bibliothek, D. I., 9. Jahrh. Aus Lamprecht's Initialenornamentik.

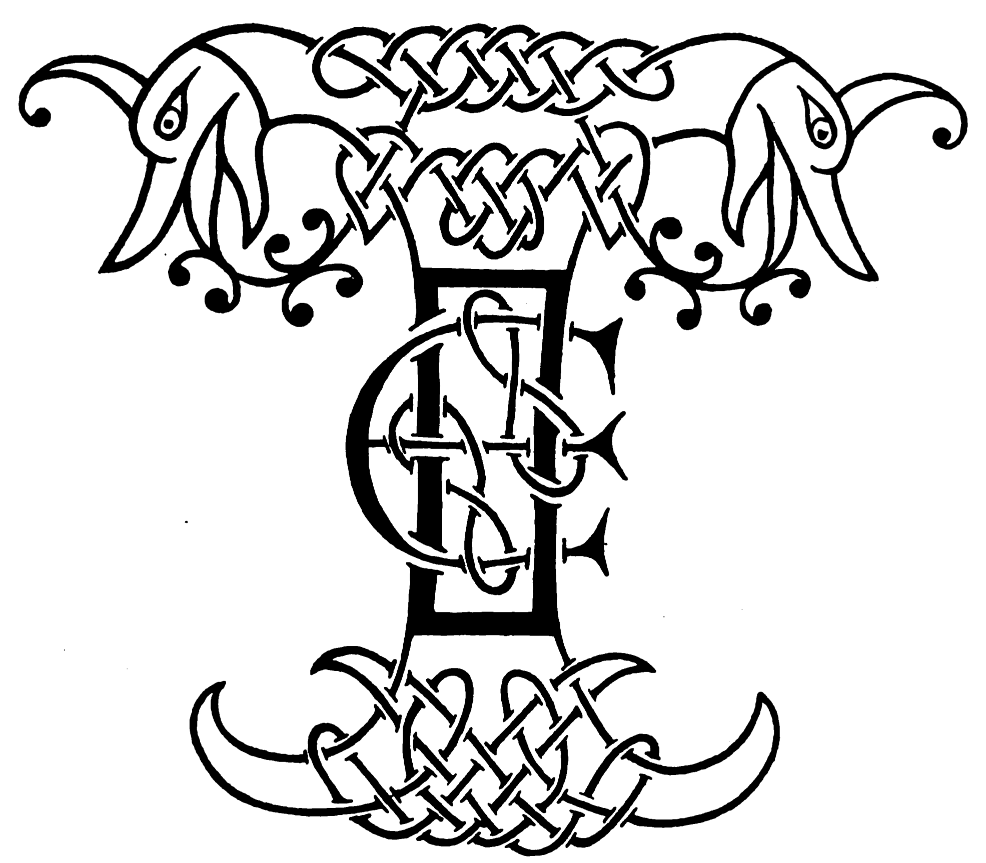


Fig. 5. HS. Kölner Dombibliothek 837, c. 900. Aus Lamprecht's Initialenornamentik.

deutscher Kirchen, welche den Bildschmuck auf die ornamentale Ausstattung des Vere Dignum und Te igitur einschränken, stehen an Zahl hinter jenen französischer Kirchen zurück, doch fehlt es

nicht an Beispielen, welche die Verbreitung dieser Sitte auch auf deutschem Kunstboden darthun. Die Landesbibliothek zu Düsseldorf bewahrt ein Sacramentar aus dem neunten Jahrhundert (früher in Essen) welches sowohl das VD der Präfation, wie das TE des Canon stets zu einem Monogramm verschlungen zeigt. In verwandter Weise erscheint das Sacramentar in der Kölnischen Dombibliothek aus dem neunten Jahrhundert geschmückt. Die Zeichnung des T (LAMPRECHT, Initialenornamentik Taf. XIII), die bandartigen Verschlingungen, das Auslaufen des Querbalkens in Vogelköpfe weisen auf französischen Ursprung oder Nachahmung einer französischen Handschrift hin. Ihnen reihen sich das Sacramentar von S. Alban in Mainz und das Regensburger Sacramentar an, welches schon am Ende des zehnten Jahrhunderts in den Besitz der Veroneser Kirche überging.

Kommen Sacramentarien der ersten Gruppe, in welchen sich der Bilderschmuck ersichtlich auf die ornamentale Ausstattung des VD und T beschränkt, auf deutschem Boden seltener vor, so sind dagegen die Sacramentarien der zweiten Gruppe um so weiter verbreitet. Diese zweite Gruppe umfasst jene Sacramentarien, in welchen zu der ornamentalen Zeichnung der Anfangsbuchstaben der Praefatio und des Canon noch figürliche Darstellungen ergänzend hinzutreten. Sie hat die erste Gruppe zu ihrer natürlichen Voraussetzung. Die in der letzteren herrschende Schmuckweise wird in der Regel beibehalten, auch jetzt noch sowohl das VD wie das T ornamental ausgezeichnet, nur dass ausserdem mehr oder weniger selbständige Bilder eingeordnet werden. Eingeordnet, in unmittelbarer Beziehung auf den Text der Sacramentarien entworfen, und nicht äusserlich angefügt: so lautet die Behauptung und so wird hoffentlich die unbefangene Untersuchung beweisen.

Auszuscheiden sind natürlich die Dedicationsbilder, welche in mehreren Sacramentarien vorkommen. In dem leider durch eine Feuersbrunst zerstörten Sacramentar von S. Remi aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts (DELISLE No. XII) befanden sich gleich im Anfange die Bilder des heiligen Gregor, Remigius und des Priesters Godelgaud. Das Sacramentar von Hornbach (Diöcese Metz), jetzt in Solothurn (n. 972 geschrieben), schmückten drei Bilder: Der Schreiber

Eburnant überreicht das Buch dem Abte Adalbert, dieser widmet es dem heiligen Pirmin, dieser dem heiligen Petrus. In zwei Sacramentarien aus der Zeit Heinrich IV., in jenem zu Bamberg und dem andern, welches wahrscheinlich in Regensburg geschrieben wurde und gegenwärtig in der Münchener Bibliothek verwahrt wird, treten der Schrift gleichfalls Königsbilder, theils Widmungen, theils Huldigungen schildernd vor. Solche Dedicationsbilder waren bei Prachtwerken allgemein im Gebrauch, und wenn wir dieselben auch in Sacramentarien antreffen, so bekunden sie nur, dass man auch bei der Stiftung und Schenkung der letzteren an der Sitte festhielt. Wirkliche Bedeutung können wir nur jenen Miniaturen zuschreiben, welche dem Texte der Sacramentarien selbst einverleibt sind. Stammen dieselben nun auch vorwiegend erst aus dem zehnten und elften Jahrhundert, so sind sie doch keineswegs erst in dem letzteren neu eingeführt worden. Sie erscheinen vielmehr als die allerdings glänzende Wiederbelebung der ältesten Schmuckweise, knüpfen an künstlerische Vorgänge des achten Jahrhunderts wieder an.

Bereits im Sacramentar von Gellone wurde der Versuch gemacht, durch figürliche Darstellungen den Sinn und die Bedeutung des Textes augenfälliger, wirksamer zu verkörpern. Doch stockte gar bald der Fortschritt in dieser Richtung, um einer mehr ornamentalen Auffassung die Herrschaft einzuräumen. Dieser Gang der Dinge entspricht durchaus der allgemeinen Entwickelung der Kunst in der merovingisch-karolingischen Periode. Die nordischen Stämme traten in die antik-christliche Kulturwelt mit einem dürftigen Einsatze an künstlerischem Vermögen ein. Am reichsten war noch bei ihnen, wie bei allen naturfrischen Völkern, der ornamentale Sinn ausgebildet. Bei der ersten Berührung des alten Kulturbodens erschien das eigenthümliche Ornament als Hinderniss; es steigerte die Rohheit der Nachbildungen. Denn auf solche war wesentlich die Absicht gerichtet. Das Muster wurde wegen der Unbehilflichkeit des Auges und der Hand weder ganz treu nachgeahmt, noch der neuen Empfindungsweise entsprechend vollständig umgeformt. Widerstreitende Elemente erschienen grob äusserlich gemischt. Die neubekehrten Stämme waren zunächst wesentlich nur der empfangende Theil. Sobald sie aber in den antik-christlichen Anschauungen heimischer geworden waren und die schöpferische Kraft sich regte,

hob sich auch die ornamentale Kunst. In der karolingischen Frühzeit überragt sie alle anderen künstlerischen Leistungen. Inzwischen hatte die Phantasie begonnen, sich auch für figürliche Darstellungen zu schulen. Es ist von hohem Interesse, diese Bestrebungen, wie sich die ursprünglich ornamentale Phantasie zur Wiedergabe lebendiger Schilderungen emporarbeitet, zu verfolgen. Wir können auch im Kreise der Sacramentarien diesem Entwickelungsgange Schritt für Schritt nachgehen. Anfangs kämpft das Ornament mit der Figurenzeichnung, erscheint das eine künstlerische Element in rein äusserlicher Weise auf das andere gestülpt, ähnlich wie es in der frühesten hellenischen Kunst beobachtet wird. Dann siegt die Freude an reichster ornamentaler Ausstattung, so dass darüber der figürliche Schmuck ganz zurücktritt oder der Dekoration untergeordnet wird, endlich gehen Ornament und Figurenbilder selbständig nebeneinander oder gewinnen die letzteren das Uebergewicht. Diesen Entwickelungsgang machen die einzelnen Schreib- und Malerschulen rascher oder langsamer durch; hervorragende Künstler, wie jener des Sacramentars von Metz, lockern in einzelnen Fällen die bestehenden Schranken. Im Allgemeinen hat aber die Miniaturmalerei vom siebenten bis zur Mitte des neunten Jahrhunderts den angedeuteten Weg eingeschlagen. Seit der Mitte des neunten Jahrhunderts verfügen die Maler über eine stattliche Summe von Bildern. Wie die Evangeliarien sich von nun an in zahlreicheren Illustrationen der biblischen Ereignisse ergehen, so ergänzen auch die Sacramentarien den symbolisch-ornamentalen Schmuck, durch welchen bisher die Eingangsworte des Canons hervorgehoben wurden, durch figürliche Darstellungen. Dieselben decken sich in den meisten Fällen mit den Illustrationen der Evangeliarien. Doch ist kein Grund vorhanden, diesen letzteren allein das Verdienst der Originalität zuzusprechen und die Miniaturen in den Sacramentarien als blosse Kopien aufzufassen. Auf einem noch grösseren Irrthum beruht die Meinung, als ob die biblischen Schilderungen in den Sacramentarien einfach aus dem in den Evangeliarien vorhandenen Bildervorrathe hervorgeholt und auf Gerathewohl, willkürlich in die liturgische Handschrift eingestreut worden wären. Im Gegentheil ist auch hier ein festes Gesetz, welches die Wahl der Bilder regelte, ihre Einordnung bestimmte, nachweisbar. Haben aber die Künstler die Gegenstände

der Darstellung gewählt, so steigert diese Thatsache die Wahrscheinlichkeit, dass sie dieselben — natürlich innerhalb der Schulgrenzen, an der Ueberlieferung festhaltend, auch im Einzelnen entworfen haben.

Eine kurze Zeit schwankten die Künstler, ob sie auch die Bestimmung des Sacramentars, seinen Dienst als liturgisches Buch durch den Bilderschmuck hervorheben sollen. In der Pariser Handschrift, welche Delisle (No. XXVII—XXIX) als die wieder zusammengehefteten Reste von drei in Tours geschaffenen Sacramentarien aus der älteren karolingischen Periode nachgewiesen hat, wird das T des Canon von einem kleinen Gemälde eines messelesenden Priesters begleitet. Dieser steht, die Hände zum Gebet ausbreitend, vor einem Altar, auf dessen Platte der Kelch und die Hostie gezeichnet sind.

In der Regel schöpfen aber die Künstler die Anregung zu den Bildern aus dem Inhalte des Sacramentars und prägen in figürlichen Schilderungen den Sinn und die Bedeutung der Textworte noch deutlicher und vollständiger aus. Die übliche Gliederung des Sacramentars leitete ihre Phantasie. Der Präfation und dem Canon der Messe schliessen sich für die grossen Feste des Kirchenjahres noch folgende besonderen Präfationen an: Die praefatio in nativitate Domini, in epiphania, per totam quadragesimam, in resurrectione Domini, in ascensione Domini, in Pentecoste, de sancta cruce, de apostolis, in assumptione S. Mariae, in honore S. Trinitatis. Auch die Feste einzelner Kirchenpatrone und Localheiliger werden durch besondere Präfationen ausgezeichnet, ebenso wie auch noch Benedictionen, Gebete bei der Ertheilung der Sacramente in den Sacramentarien Platz finden. Ganz in der gleichen Weise gliedern sich die Bilder in den Sacramentarien. Sie beziehen sich entweder auf den Canon, oder auf die besonderen Präfationen oder führen uns endlich die Spende des Sacraments vor die Augen. Die Bilder der letzten Kategorie gestatteten dem Künstler naturgemäss die grösste Freiheit und wechseln wie die Gemälde, welche Localheiligen huldigen, am häufigsten in den Handschriften. Das berühmteste Denkmal dieser Gattung ist das Sacramentar des Bischofs Warmund in Jvrea. Die politische Rolle Bischof Warmund's während der Regierung Otto III. hat die Aufmerksamkeit der Geschichtsschreiber, wie z. B. Dümmler's

(Anselm der Peripatetiker S. 83) auch auf die Bilder gelenkt, welche auf sein Geheiss geschrieben und künstlerisch geschmückt wurden, auf das Benedictionale, Evangeliarium und Sacramentar. Eine eingehende künstlerische Würdigung hat aber die letztere kostbare Handschrift noch nicht erfahren, was um so mehr zu bedauern ist, als sie das Verständniss der Wechselbeziehungen zwischen norditalienischer und nordischer Kunst im X. Jahrhundert wesentlich erhellen dürfte. Denn das steht fest, dass Warmund's Sacramentar um die Wende des Jahrtausends in Oberitalien (Jvrea?) selbst geschrieben wurde, dass aber namentlich in den Initialen Anklänge an die nordische Kunst deutlich wiederkehren. Ist diese Verwandtschaft auf äussere, erst jetzt auftauchende Einflüsse zurückzuführen oder ist sie die Folge einer gleichartigen Entwickelung? Von den Miniaturen, welche für unsere Frage in Betracht kommen, müssen folgende hervorgehoben werden: Die Weihe eines Bischofs bei der Oratio in consecratione episcopi, die Darstellung der Taufhandlung und endlich bei der Agenda mortuorum eine Reihe kleiner Zeichnungen, welche die Vorgänge von der letzten Oelung bis zum Begräbniss schildern. Diese Darstellungen sind ein Eigenthum des Künstlers von Ivrea und kommen in den anderen Sacramentarien nicht vor, ähnlich, wie auch nur in dem Sacramentar der Wormser Kirche (Pariser Arsenalbibliothek Mns. 610) die Todtenmesse durch Christus, welcher den Tod mit Füssen tritt, illustriert wurde. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass sowohl in dem Sacramentar Warmund's in Jvrea, wie in dem Wormser Sacramentar und im Sacramentar Godescalc's in S. Gallen No. 338 die Bilder von Versen begleitet wurden, der Dichter offenbar dem Maler eine bestimmte Richtschnur gab.

Richtet man den Blick auf die Miniaturen, welche die Feste des Kirchenjahres verherrlichen, so entdeckt man die grösste Gleichförmigkeit in der Wahl der dargestellten Scenen. Regelmässig kehren die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Auferstehung Christi, seine Himmelfahrt und die Ausgiessung des heiligen Geistes wieder, woran sich noch in einzelnen Fällen die Reinigung Mariae, ihre Himmelfahrt reihen. Dass sich diese Bilder mit dem Inhalte der Präfationen und Orationen decken, und denselben illustrieren, liegt klar zu Tage. Der Zusammenhang mit den Präfationen bleibt auch



dann bestehen, wenn die Miniatur nicht unmittelbar den Eingangsworten der Präfation vorangeht, sondern am Anfange der betreffenden Missa ihren Platz findet[1]).

Noch enger wird die Freiheit des Künstlers in der Wahl der Gegenstände bei dem Bildschmucke des Canon beschränkt, einer noch bestimmteren Regel erscheint er hier unterworfen. Gleichviel, ob nur der Canontext allein durch Gemälde ausgezeichnet wird oder eine grössere Zahl von Miniaturen dem Sacramentar einverleibt wurden, immer bewegt sich der Künstler in den Canonbildern in einem mit festen Linien umschriebenen Kreise. Seine Phantasie ist unabänderlich auf die charakteristische Form des T(e igitur) gerichtet. Das Symbol des Kreuzes verwandelt sich allmählich in das Crucifix, erweitert sich zum Bilde der Kreuzigung. Die lange Herrschaft der Ueberlieferung beweist am besten die Thatsache, dass die Verwerthung des T als Kreuzesstamm in derselben Weise wie im Sacramentarium zu Gellone noch im Sacramentar von S. Alban in Mainz (Seminarbibliothek) aus dem Anfange des zehnten Jahrhunderts und im Hildesheimer Sacramentar vom Jahre 1014 wiederkehrt. Auch hier bedeutet das T zunächst den Anfangsbuchstaben von Te igitur, zugleich aber dient es als Kreuzesbalken für die Gestalt Christi. In der jüngeren (Hildesheimer) Handschrift zeigt sich die Ueberlieferung insofern schon abgeschliffen, als zu Füssen des Buchstabenkreuzes Maria und Johannes stehen. Nur Verehrung der alten Sitte liess offenbar noch an der Buchstabenform des Kreuzes festhalten. Die

---

1) Die Handschriften, welche mir die Grundlage zu diesem Schlusse bieten, sind folgende: Das Fragment eines Sacramentars aus dem IX. Jahrhundert (DELISLE No. XXXIII); das Sacramentar der Constanzer Kirche in Donaueschingen (BARACK, Handschr. der Fürstenbergischen Bibliothek); das Sacramentar Warmund's in Jvrea; das Sacramentar von S. Gereon in Köln, jetzt in der Pariser Bibliothek (DELISLE No. XCI); das Sacramentar von Verdun (DELISLE No. XCVIII); die drei Sacramentare von S. Gallen No. 339, 340 und 341; das Sacramentar von S. Denys (DELISLE No. XCVII); das Bamberger Sacramentarium (WAAGEN, K. u. K. in Deutschland I, 92) und das Sacramentar von S. Alban im Mainzer Domschatze, welches Herr Dr. F. SCHNEIDER mit gewohnter Liebenswürdigkeit für mich einzusehen die Güte hatte. Alle diese, theils dem X., theils dem XI. Jahrhundert angehörigen Handschriften haben das Gemeinsame, dass sie ausser dem Bildschmucke des eigentlichen Messcanon noch andere auf die Feste des Kirchenjahres bezügliche Miniaturen (Vollbilder) enthalten.

weitere Entwickelung steuert auf die vollständige Scheidung des Ornaments von den figürlichen Darstellungen los. Das Bild der Kreuzigung wird neben den Canon gesetzt und ausserdem noch der erste Buchstabe des letzteren rein ornamental behandelt, ähnlich wie auch das Vere Dignum der Präfation ständig bis in das elfte Jahrhundert durch reichen Schmuck hervorgehoben wird. Eine stattliche Reihe von Handschriften gehört zu dieser Gruppe, so zunächst das Sacramentar von S. Symphorien in Metz, jetzt in der Pariser Nationalbibliothek (DELISLE No. LXXXII) aus dem zehnten Jahrhundert, in welchem der grossen Initiale T auf Fol. 8v dem Bilde der Kreuzigung auf Fol. 9 gegenübergestellt wird. Diesem Sacramentar reihen sich aus der Wende des Jahrtausends oder aus dem Anfange des elften Jahrhunderts folgende Handschriften an: Das von DELISLE No. XCVI aus Fragmenten wieder glücklich zusammengefügte Sacramentar einer französischen Kirche; das Sacramentar der Kirche von Verdun (DELISLE No. XCVIII); das Sacramentar von S. Gallen (No. 342), in welchem die Ränder des Canonblattes mit dem von einer Schlange umwundenen Kreuze Christi, einem mit dem Lammesblute gezeichneten Haus und dem Siegesengel geschmückt sind; das andere Sacramentar von S. Gallen (No. 341), welches Christus am Kreuze mit Maria und Johannes auf Goldgrund gemalt zeigt und wo sich von dem Hintergrunde ausserdem noch die Worte Te igitur abheben; das Sacramentar im Mainzer Domschatze mit dem (jetzt herausgeschnittenen) Kreuzigungsbilde neben dem reich ornamentierten T und endlich das Sacramentar von S. Denys (DELISLE No. CXVII), zwar erst im elften Jahrhundert geschrieben, aber noch vollständig im karolingischen Stile gehalten.

Das Sacramentar von S. Denys führt uns zu einer dritten Gruppe von Handschriften, in welcher bald ausser dem Kreuzigungsbilde, bald statt desselben Christus in der Glorie den Canon begleitet. Bereits in einem der Metzer Kirche zugeschriebenen Sacramentar aus der Mitte des neunten Jahrhunderts (DELISLE No. XXXIII) stossen wir auf die Nebeneinanderstellung der Person Christi in seiner Erniedrigung am Kreuze und in seinem Triumphe, vom himmlischen Hofstaate umgeben. Mit Bezug auf das Sanctus, Sanctus, Sanctus Hosianna u. s. w. am Schlusse der Präfation wurden hier die himmlischen Ordnungen in fünf Reihen übereinander dargestellt, welche



Christus huldigen, während auf der nachfolgenden Seite, sodass die Bilder sich gegenüberstehen, am Eingange des Canons, Christus am Kreuze vor die Augen tritt. In ähnlicher Weise erscheinen im Sacramentar von S. Denys die beiden Bilder des triumphierenden und leidenden Christus als Schmuck der Präfation und des Canon. Christus thront in der Mandorla, von den Evangelistenthieren, Seraphinen und Engeln umgeben. Von einem dritten, in gleicher Art geschmückten Sacramentar haben sich im Domschatze zu Auxerre noch zwei an den Seiten beschnittene Pergamentblätter erhalten. Die Gegenstände der Darstellung, der triumphierende und gekreuzigte Christus, weisen ihnen, da die beiden Bilder offenbar einander gegenüberstanden und sich auf einander unmittelbar beziehen, den Platz in einem Sacramentar als Schmuck der Präfation und des Canons an. Bestätigt wird diese Vermuthung durch die auf der Rückseite des einen Blattes noch lesbaren Eingangsworte der Praefatio. Das Sacramentar, zu welchem diese Blätter gehören, ist nur zufällig nach Auxerre gekommen. Im vierzehnten Jahrhundert war es im Besitze der Abtei S. Julien de Tours. Der Stil der beiden Federzeichnungen aber weist auf das elfte Jahrhundert und eine angelsächsische (Winchester?) Schule hin. Die Zeichnungen, welche MAURICE PROU in der Gazette archéologique Bd. XIII, S. 138 publiciert und ganz richtig als Sacramentarbilder erkannt hat[1]), besitzen einen grossen künstlerischen Werth. Sie offenbaren in der Anordnung der Scenen einen merkwürdig conservativen Zug. Auf dem ersten Blatte thront Christus auf dem Firmament in der Mandorla; er hält in der Linken ein Buch, welches auf dem Knie aufruht und erhebt die Rechte zum Segen. Zwischen Zeigefinger und Daumen fasst er eine Hostie mit

1) Nur in der Datierung der Zeichnungen hat sich M. PROU geirrt. Er setzt dieselben in das zwölfte Jahrhundert. Nun zeigen aber die Schnürbänder an den Unterschenkeln des Longinus, die spitzzulaufende Mütze, das Collobium, die Kronen auf den Köpfen der 24 Aeltesten, die Verbrämung des Gewandes Christi in der Mandorla, die straffe Spannung des Gewandes, die übertriebene Beweglichkeit und Heftigkeit selbst der kleinen Figuren, z. B. des Matthäusengels, dann die überraschende Natürlichkeit des Adlers Johannes ganz deutlich die Merkmale der Kunstweise, welche im zehnten und am Anfangs des elften Jahrhunderts herrschte. Für die angelsächsische Schule spricht die Streckung der Maasse, die Fleischlosigkeit der Arme und Beine, die Zeichnung der Füsse. Vgl. die Illustrationen im Pseudo-Caedmon.

eingezeichnetem Kreuze. Die vier Evangelistenthiere füllen den Raum zwischen Mandorla und einem rechteckigen inneren Rahmen aus. Eingefasst wird das Mittelbild von einem äusseren Rahmen, in dessen kleinen Feldern das Lamm Gottes und die 24 Aeltesten der Apocalypse eingezeichnet sind. Das Lamm hat den Kreuznimbus und legt die Vorderpfoten auf ein geschlossenes Buch. Die gekrönten Aeltesten, die nächsten am Lamme kniend, die anderen sitzend halten in der einen Hand die Leier, in der anderen einen Kelch, welchen sie dem Lamme und Christus huldigend darbieten. Das Mittelbild des anderen Blattes giebt die Scene wieder, wie Longinus dem am Kreuze hängenden Christus mit der Lanze die Seite durchsticht und Stephaton ihm an einer Stange den Schwamm reicht. Ober dem Querarme sind in Kreisen die trauernden Sonne und Mond in ganzer Figur dargestellt. In den 16 Feldern des Rahmens werden, entsprechend den 24 Aeltesten der anderen Blätter, die wichtigsten Ereignisse der Passionsgeschichte geschildert, von Christus auf dem Oelberge und seiner Gefangennahme bis zur Höllenfahrt und dem Gastmal in Emaus. Schon die Anordnung der Zeichnung, das grössere Bild in der Mitte, von kleineren Bildern eingerahmt, weckt die Erinnerung an ältere Kunstwerke. Ganz richtig wurde bereits in der »Gazette archéologique« die Verwandtschaft mit dem Cambridger Evangeliarium hervorgehoben. Einen alterthümlichen Ton schlägt aber auch die Komposition der Passionsscenen an, wie namentlich die Grablegung. Die Scheu vor verwickelter Gruppierung und Schneidung der einzelnen Gestalten, das unmittelbare Lossteuern auf den Kern der Handlung, das Ausscheiden alles Nebensächlichen weist auf ältere, vorkarolingische Muster hin, welche ein angelsächsischer Maler benutzt und durch Steigerung des Ausdruckes, heftigere, leidenschaftlichere Bewegungen dem Geschmacke seiner Zeit gemäss umgeformt hat. Für die Verwerthung älterer Vorbilder spricht auch der Umstand, dass der Zeichner Schwierigkeiten fand, sie in den gegebenen Raum zu vertheilen und dass er die Figur des triumphierenden Christus, um sie der grösseren Fläche anzupassen, ungebührlich streckte. Nur lose hängt mit den Sacramentarien dieser letzten Gruppe das berühmte Reichenauer Sacramentar in der Heidelberger

Bibliothek aus dem zehnten Jahrhundert zusammen[1]). Gegen den künstlerischen Werth — es gehört zu den prächtigsten Bilderhandschriften, welche sich aus dem zehnten Jahrhundert erhalten haben — tritt die ikonographische Bedeutung desselben merklich zurück. Es zeigt nämlich schon eine auffällige Lockerung der überlieferten Schmuckweise. Allerdings werden auch hier Präfation und Canon durch reiche ornamentale Ausstattung hervorgehoben. Das Monogramm VD (Vere dignum) hebt sich von einem gemusterten, mit dem Mäander eingesäumten Teppichgrunde ab. In den Buchstaben hat sich bereits der Uebergang vom Bandwerke zum Rankenwerke vollzogen. Die Bänder, wenn auch mannigfach durcheinander geschlungen, endigen in Blättern; Sternblumen sind auch in dem, im Trierer Egbertcodex und im Echternacher Evangeliar ähnlich wiederkehrenden Teppichgrunde symmetrisch eingereiht. Das T in Te igitur hat viel von seiner ursprünglichen Bedeutung verloren und geht einer ornamentalen Auflösung entgegen. Eine Doppelarkade auf blau und grün (ähnlich wie im Echternacher Evangeliarium) gestreiften Grunde

1) Dasselbe ist mit mehreren illustrierten Handschriften zusammen in dem Buche: Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg von A. von Oechelhäuser herausgegeben und beschrieben worden. Der Reichenauer Ursprung des Sacramentars ist im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bd. XI, S. 189) mit leichtwiegenden Gründen bezweifelt worden. Der Hinweis im Kalendarium auf die dedicatio ecclesiae s. Mariae XVII. Kal. Septembris in Verbindung mit der translatio sanguinis in augiam lässt sich nicht kurzweg bei Seite schieben. Diese Daten beziehen sich nur auf Reichenau, während die Gedächtnisstage auf die einzelnen Heiligen nur auf ein Benediktinerkloster passen. Ein anderer Umstand verdient noch genauere Beachtung. Gerbert hat (Mon. veteris liturgiae alemanniae) dieses Sacrament mit dem Solothurner, welches aus Hornbach in der Pfalz, der Begräbnissstätte des heiligen Pirmin, stammt, in Verbindung gebracht. Oechelhäuser hat das Bild Christi des Reichenauer Codex in einem Kölnischen Evangeliar aus der Zeit 969—976 in der Darmstädter Bibliothek wiedergefunden. Darin irrt er freilich, wenn er das Darmstädter Christusbild für eine Kopie des Reichenauer hält. Beide, von einander in Einzelheiten abweichende Darstellungen gehen auf eine ältere gemeinsame Vorlage zurück. Nun zeigen die Verse unter dem Dedicationsbilde in Darmstadt mit den Versen unter dem Widmungsbilde in Hornbach (dort überreicht Bischof Gero, hier der heilige Pirmin dem heiligen Petrus das Buch) eine so nahe Verwandtschaft (vgl. Oechelhäuser S. 14 mit Delisle's Mém. S. 191), dass man wohl auf denselben Dichter schliessen kann oder doch annehmen muss, dass dem Dichter der späteren Verse die früheren vorlagen. So verengt sich der Kreis, in welchem die drei Handschriften entstanden sind.

füllt die ganze Seite aus, dieser Arkade erscheint nun das T so eingeordnet, dass es die mittlere Säule bildet. Allerdings unterscheidet es sich durch Basis und Kapitäl von den Ecksäulen; der Querbalken stösst nicht an die Bogen an, sondern endigt in breitem Bandwerke, wie auch zu beiden Seiten des Langbalken reiche, in Blätter auslaufende Ranken spielen. Immerhin bleibt der Eindruck einer architektonisch-dekorativen Auffassung des ursprünglich symbolischen Buchstaben. Zwei Miniaturen schmücken die Handschrift. Sie beziehen sich aber nicht, wie es früher üblich war, schon durch die Stelle, welche sie einnehmen, unmittelbar auf die Präfation und den Canon, sondern stehen am Anfange des Sacramentars vor den Worten: In Nomine Domini Incipit liber Sacramentorum de circulo anni. Und auch die Gegenstände der Darstellung haben einen starken Wechsel erfahren. Der thronende Christus zwar, welcher in der einen Hand das Buch hält, die andere zum Segen erhebt, tritt uns auch in anderen Sacramentarien als Illustration des »Sanctus« in der Präfation entgegen; hier wird er aber nicht mit Christus am Kreuze, sondern mit einer gleichfalls thronenden Frauengestalt zusammengestellt. Ueber die Benennung der letzteren herrscht keine vollkommene Sicherheit; sie wurde früher wegen der Krone und des Kreuzes als heilige Helena gedeutet, gilt gegenwärtig als Bild der Maria. Trotz des abweichenden Typus gewiss mit grösserem Rechte. Eine Zusammenstellung Maria's mit Christus lässt sich rechtfertigen, zumal das Sacramentar, wie aus dem Kalender erhellt, ursprünglich für eine Marienkirche bestimmt war und die beiden Gestalten am Anfange des Sacramentars gleichsam als Titelbilder prangen. Für die Wiedergabe einer anderen weiblichen Heiligen konnte wenigstens kein triftiger Grund nachgewiesen werden. Dass aber die Madonna in ihrer reichen Tracht und dem üppigen Goldschmucke von dem im zehnten Jahrhundert sonst herrschenden Typus abweicht, findet seine Erklärung in dem offenbaren Einflusse älterer (vorkarolingischer, italienischer) Bildwerke, welche hier wie in dem jugendlichen Christus dem Maler als Muster vorlagen. Das Gesagte genügt für den Nachweis, dass das Reichenauer Sacramentar in der Entwickelungsgeschichte der Sacramentare keine hervorragende Rolle spielt, einer Nebengruppe der letzteren eingereiht werden muss, in welcher die überlieferte Schmuckweise bereits ins Schwanken gerathen ist.



Die Betrachtung der Sacramentarien noch weiter über das elfte Jahrhundert hinaus zu führen, dazu liegt kein Anlass vor, da es sich in dem vorliegenden Aufsatze nur um die Feststellung der Gesetze und Regeln handelte, welche der Ausschmückung der Sacramentarien zu Grunde lagen. Dass dieselben noch lange nachhallten, zeigt ein Blick auf jüngere Missalien, in welchen noch immer das Bild der Kreuzigung, sei es als Titelbild, sei es am Anfange des Canon, wiederkehrt, ebenso wie das Vere dignum und das Te igitur noch lange durch Schrift oder Druck hervorgehoben wurden. Im Ganzen und Grossen fand am Anfange unseres Jahrtausends die Entwickelung des künstlerischen Schmuckes in den Sacramentarien ihren Abschluss. Schränkt sich derselbe aber auf die Miniaturen und Ornamente im Texte ein, wurde er nicht auf dem Buchdeckel fortgesetzt oder ergänzt? Diese Frage heischt eine eingehende Erörterung.

In der neueren künsthistorischen Litteratur ist eine Stelle in Cassiodor's Buche: de institutione divinarum litterarum ziemlich wieder in Vergessenheit gerathen. Nachdem Cassiodor in c. XXIX das monasterium Vivariense oder Castellense beschrieben und c. XXX erzählt hat, dass er ein Buch über Rechtschreibung verfasst, fährt er fort: »*His* (nämlich den Schreibern und Correctoren) *etiam addidimus in codicibus comperiendis doctos artifices, ut litterarum sacrarum pulchritudinem facies desuper decora vestiret; exemplum illud dominicae figurationis ex aliqua parte forsitan imitantes, qui eos quos ad coenam aestimavit invitandos, in gloria coelestis convivii stolis nuptialibus operuit. Quibus multiplicas species facturarum in uno codice depictas (ni fallor) decenter expressimus, ut qualem maluerit studiosus tegumenti formare ipse sibi possit eligere.*« Wir erfahren aus dieser Stelle nicht allein die grosse Werthschätzung eines schmucken Bucheinbandes, sondern auch die Umsicht bei der Wahl des Schmuckes. Kein Zweifel, dass Cassiodor von dem Inhalte der heiligen Schriften die Art und Weise der Deckelverzierung abhängig machte, beide in Einklang zu bringen versuchte. Leider sind von den gezeichneten oder gemalten Vorlagen Cassiodor's alle Spuren verloren gegangen. Wir sind, um Einsicht in die Natur des Deckelschmuckes zu gewinnen, auf die erhaltenen Bücherdeckel, der Hauptsache nach Elfenbeinplatten, angewiesen. Aber wie schwer hält es, aus denselben eine genauere Kunde über ihre Herkunft und ihre Beziehungen zu den Handschriften, welche

sie ursprünglich einschlossen, zu schöpfen. Nur selten treten uns die Bücher des frühen Mittelalters in den Prachtbänden, welche eigens für sie geschaffen wurden, entgegen. Oft verräth uns der verschiedene Stil der Bilder und Ornamente im Texte und auf dem Deckel, dass Handschrift und Einband nicht der gleichen Zeit entstammen und zufällig mit einander verbunden wurden. Am häufigsten aber sind Buch und Deckel schon längst von einander abgetrennt und die letzteren weithin zerstreut worden, ohne dass wir eine Nachricht über ihre Herkunft besässen. Viele derselben werden in den Sammlungen missbräuchlich als Diptycha angeführt, obschon die ziemlich feststehenden Maasse sowohl für die Consular- wie für die Kirchendiptycha vor der willkürlichen Uebertragung des Namens auf die viel breiteren, dem Quadrate sich nähernden Buchdeckel hätte warnen sollen. Am schlimmsten ergeht es dem Forscher, wenn ihm gar nur vereinzelte Fragmente eines Buchdeckels, Theilplatten, aus welchen ursprünglich mittelst Nietung über einer Holztafel der Deckel zusammengesetzt wurde, entgegentreten. Sie finden ihr Gegenstück in den von grossen Altarbildern losgerissenen Predellen oder von mächtigen Altarschreinen abgelösten Bildfeldern, welche in ihrer Vereinzelung ebenfalls sich der richtigen ikonographischen Würdigung entziehen. Diesen Schwierigkeiten zum Trotze muss doch der Versuch gemacht werden, auch die Buchdeckel für die Geschichte der Kunstentwickelung im frühen Mittelalter fruchtbar zu machen[1]).

Es lassen sich zunächst in formaler Beziehung, in Betreff der Anordnung und allgemeinen Composition mehrere Gruppen unterscheiden. Die erste Gruppe umfasst die Buchdeckel mit einem grösseren Mittelbilde und kleineren Rahmenbildern, die letzteren so gestellt, dass die Querleisten des Rahmens in breitere, die Hochleisten in schmälere Felder getheilt sind. Als älteste Beispiele dieser Anordnung führen wir die Buchdeckel in der Schatzkammer des Mailänder Domes (W. 95), die Buchdeckel aus dem Kloster Lorsch in der Vaticana (W. 117), die beiden Tafeln in der Pariser National-

1) Zur grösseren Bequemlichkeit des Lesers sind die Elfenbeindeckel nach WESTWOOD (W.), a descriptive Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington museum citirt. Ein Verzeichniss deutscher Buchdeckel findet sich in OTTE's Handbuch der christlichen Kunstarchäologie Bd. I, S. 171.

bibliothek (W. 108, 109) an. Auch aus der karolingisch-ottonischen Zeit haben sich mehrere Denkmäler der ersten Gruppe erhalten, so die Schauseite eines Buchdeckels in der Bodleiana (W. 126), der Buchdeckel im Aachener Münsterschatze (W. 192), der Deckel des Codex aureus von St. Emmeran in der Münchener Bibliothek, der Deckel des Echternacher Evangeliarium in Gotha u. s. w. Von einer ungleich grösseren Zahl von Buchdeckeln aus der letzteren Periode kennen wir bloss das Mittelstück; es haben sich die Rahmenbilder entweder verloren oder sie sind durch eine ornamentale Einfassung ersetzt worden. Die vergleichende Betrachtung lehrt uns, dass das Mittelbild in der älteren Zeit nur eine einzige Gestalt, das Lamm Gottes, den triumphierenden Christus oder die thronende Madonna wiedergiebt, die Rahmenbilder ausschliesslich das Jugendleben Christi und sein Wirken als Lehrer und Wunderthäter darstellen, dass dagegen seit dem neunten Jahrhundert historische Schilderungen, insbesondere die Kreuzigung und Auferstehung Christi an die Stelle der mehr symbolisch gefassten Gestalten im Mittelstücke treten, der Passionsgeschichte in den Rahmenbildern ein weiterer Raum gegönnt wird. Der Kreis der Darstellungen deckt sich also inhaltlich mit dem in der alten christlichen Kunst gebräuchlichen und folgt genau der allgemeinen Entwickelung des kirchlichen Gedankenkreises.

Von der karolingischen Periode an lernen wir eine zweite Gruppe von Buchdeckeln kennen, in welcher die Bilder reihenweise übereinander angeordnet sind. Die bekanntesten Beispiele sind die Buchdeckel eines Bamberger Evangeliars in München (Verkündigung und Geburt Christi), eines Evangeliars in der Würzburger Bibliothek (der zwölfjährige Christus im Tempel, Hochzeit zu Kana, Heilung des Blindgeborenen), eine Elfenbeinplatte im South-Kensington Museum (W. 271) mit der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel; die Buchdeckel zweier Evangeliarien in der Pariser Nationalbibliothek (Fonds latins No. 9388 mit drei Scenen aus der Passion) und No. 9393 mit drei Scenen aus der Kindheit Christi; eine Elfenbeinplatte mit drei Scenen aus der Genesis, ehemals in der Sammlung Basilewski's und ebendort eine Platte mit Scenen aus dem Leben Christi. Bei einer grossen Zahl von Elfenbeinplatten hindern die Maasse, die geringe Breite im Verhältniss zur Höhe, sie mit unbedingter Sicherheit als Buchdeckel festzustellen. Immerhin

dürfen sie als Zeugen für die herrschende Sitte, die Bilder in Reihen übereinander zu ordnen, angerufen werden. Aus dieser Vorliebe für Reihencomposition muss man aber den Schluss ziehen, dass seit dem neunten Jahrhunderte die Reliefkunst im Banne der Malerei, insbesondere der Miniaturmalerei stand und der letzteren das Compositionsgesetz abborgte. Denn in der gleichzeitigen Miniaturmalerei stossen wir auf die gleiche Compositionsweise; auf dem Boden der Miniaturmalerei hat sich, wie ich in der Abhandlung über die »Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters« nachgewiesen habe, dieselbe Schritt für Schritt entwickelt. Nur die ältesten Buchdeckel zeigen den figürlichen Schmuck für den besonderen Zweck, für welchen er bestimmt war, entworfen. Die Lorscher Tafel in der Vaticana, die Buchdeckel im Mailänder Domschatze, die Buchdeckel in der Pariser Nationalbibliothek (W. 108, 109) lassen schon durch die geschickte Feldervertheilung erkennen, dass sie kein Lehnwerk sind, sondern von einem plastischen Künstler als Deckelschmuck gearbeitet wurden. Die ganze Breite des Oberfeldes nehmen im Lorscher Codex zwei Engel, welche ein Kreuz in einem Kranze halten, ein. Im Mittelfelde ist Christus mit Engeln zur Seite dargestellt; das unterste Breitfeld endlich, einer Altarstaffel vergleichbar, giebt in kleinen Figuren die Anbetung der heiligen drei Könige noch in altchristlicher Fassung wieder. Die Maasse der einzelnen Felder sind in die richtige Uebereinstimmung gebracht, die Verhältnisse der Gestalten jenen gut angepasst. Eine ähnliche in den Maassen trefflich berechnete, plastisch gedachte Composition tritt uns auch in den beiden anderen Buchdeckeln entgegen. Aber schon die Buchdeckel mit Rahmenbildern weisen auf eine äusserliche Zusammensetzung der letzteren hin. Sie offenbaren weder richtige Maassverhältnisse, noch eine klare Regel in ihrer Aufeinanderfolge, erscheinen aus einer grösseren Zahl vorliegender Bilder je nach Bedürfniss ausgewählt. Dass aber diese Vorlagen ursprünglich der Kunst der Malerei angehörten, dafür spricht die Häufung der Figuren im kleinen Maassstabe im engen Raume. Wären sie gleich von Anfang an plastisch gedacht worden, so würden die Künstler die Gestalten einfacher gruppiert haben. Auch hier hilft die Erinnerung, wie in älteren Handschriften (Evangeliarium in Cambridge) die Miniaturen angeordnet waren, um den Zusammenhang zwischen dem Schmucke der Bücher-

deckel und den Werken der Malerei deutlich zu machen. Dieser Zusammenhang geht aber noch viel weiter. Die Bilder auf den Buchdeckeln sind namentlich seit der karolingischen Periode nicht bloss im Allgemeinen im Charakter der Miniaturen aufgefasst und in der Composition ihnen gleichartig, sondern erscheinen mit besonderer, unmittelbarer Rücksicht auf den Inhalt des Werkes, welches sie schmücken, ausgewählt, wiederholen oder setzen die in den Miniaturen der letzteren verkörperten künstlerischen Vorstellungen fort. Jede Gattung der liturgischen Bücher besitzt einen eigenthümlichen, ihrer Natur entsprechenden Bilderschmuck auf dem Deckel, so dass Evangeliarien-, Psalter-, Sacramentariendeckel sich schon durch die Gegenstände der Schilderung von einander unterscheiden und wir im Stande sind, die liturgische Schrift, zu welcher der Buchdeckel gehört, auch wenn er von jener längst losgetrennt ist, zu bestimmen.

Einzelne Psalter haben zuerst die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt gelenkt. Der Buchdeckel des berühmten Psalters Karl des Kahlen illustriert den 56. Psalm ganz in derselben Weise, wie ihn der Utrechtpsalter und der Psalter in der Harleiana versinnlichen. Ebenso enthält der Psalter der Prinzessin Melisenda von Jerusalem auf der Schauseite des Buchdeckels Scenen aus dem Leben Davids, jenen Miniaturen verwandt, welche z. B. das Psalterium aureum in St. Gallen schmücken. Für die Illustration der Psalter war namentlich das Bild des Sängers David mit seinen Chören typisch geworden. Wir können es vom achten bis zum zwölften Jahrhundert in einer stattlichen Reihe von Handschriften verfolgen[1]. Dasselbe Bild tritt uns in einem Elfenbeinrelief in der Pariser Nationalbibliothek (W. 280) und in einem andern ebendort, welches Molinier in der Gazette archéologique 1884 S. 33 beschrieben hat, entgegen. Wir vermuthen nicht ohne Grund, dass sie ursprünglich Psalterdeckel schmückten[2].

1) Vgl. Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter im achten Bande der Abhandlungen der phil.-hist. Classe der K. S. Ges. d. Wiss. S. 207.

2) Jede der von Molinier publicierten Elfenbeintafeln ist in zwei Felder getheilt und von denselben Ornamenten eingerahmt. Die beiden Felder der einen Tafel schildern David als Dichter und Sänger der Psalmen. Die zwei Felder der anderen Tafel beziehen sich aber offenbar auf die Ertheilung von Weihen. Es entsteht daher die Frage, ob die beiden Tafeln, obschon sie aus derselben Künstlerhand hervorgingen, bestimmt waren, die Aussenseite einer einzigen Handschrift zu schmücken.

Die Elfenbeinreliefs, welche ursprünglich Deckel von Evangeliarien bildeten, lassen sich leicht bestimmen, da sich mehrere Handschriften im Originaleinbande erhalten haben und wir von dem gleichartigen Schmucke der Buchdeckel auf eine verwandte Bestimmung schliessen dürfen. Als Regel gilt, dass die Mitte des Deckels von der Figur Christi eingenommen wird und auch der hintere Deckel mit einem Bilde geziert ist, hier die Madonna als Gegenbild erscheint. In der späteren Zeit, in welcher die Freude an einem reichen Inhalte sich steigert, tritt an die Stelle der einfachen Christusgestalt häufig die Kreuzigung. Die Rahmenbilder schöpfen aber ihren Inhalt aus der Geschichte des Lebens und Wirkens Christi, so dass der Inhalt der Evangeliarien schon im Deckelschmucke mehr oder weniger kräftig anklingt.

Sollte die Regel, welche an dem Deckelschmucke der Psalter und Evangeliarien beobachtet wird, nicht auch von den Sacramentarien gelten? Das Sacramentarium Drogos besitzt noch die ursprünglichen Deckel, welche erst in der jüngsten Zeit durch die vortreffliche Wiedergabe in dem Werke: Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen von Fr. X. Kraus III. Bd., 2. Abthl. zur Kenntniss weiterer Kreise gelangte. Die Vorderseite des Deckels schildert, von einem Akanthusrahmen eingeschlossen, in neun Feldern die Vollbringung des Messopfers vom Introitus bis zur Austheilung der Communion. Nicht so durchsichtig ist der Inhalt der neun Bilder, welche die Rückseite des Deckels, die zweite Platte schmückte. Einzelnen offenbar liturgischen Handlungen erscheinen die Taufe Christi, die Aussendung der Jünger und die Himmelfahrt Christi beigemischt. Sind diese Scenen als Vorbilder für das Priesteramt gewählt worden? Jedenfalls darf als wesentlicher Inhalt auch hier die Schilderung der Sacramentenspende und der Ertheilung von Weihen gelten.

Die Elfenbeinplatte, welche als Deckel eines Sacramentars in der Frankfurter Stadtbibliothek dient, legt die Zugehörigkeit zu einem Sacramentar offenkundig dar. Die Mitte derselben nimmt ein Priester am Altar ein, welcher die Hände zum Segen erhebt. Auf dem Altar stehen ein Henkelkelch und zwei Leuchter und ruhen ausser der Patene mit den Hostien ein geschlossenes und ein offenes Buch. In dem letzteren sind die Anfangsworte des Canon: Te igitur u. s. w. eingegraben. Je fünf Akolythen im Halbkreise geordnet, über und

unter dem messelesenden Priester füllen den übrigen Raum der Elfenbeinplatte aus. Eine verwandte Darstellung zeigt das Elfenbeinrelief im Cabinet Spitzer in Paris. Ein Bischof in ganzer Figur hält in der einen Hand ein aufgeschlagenes Buch, während er mit der anderen Hand den Segen ertheilt. Auch hier sind die übrigen Glieder des Clerus zu fünf im Halbkreise über und unter dem Bischof angeordnet. Man nimmt gewöhnlich an, dass diese und die Frankfurter Elfenbeinplatte als Theile eines Deckels ursprünglich zusammengehörten. Dieser Vermuthung widerspricht bei aller Stilverwandtschaft der völlig gleiche Inhalt der Darstellung, der gänzliche Mangel einer Gliederung des Bilderstoffes, welcher sonst, wenn beide Seiten des Deckels Schmuck empfangen, wahrgenommen wird. Es erscheint daher wahrscheinlicher, dass wir es mit zwei in derselben Schule geschaffenen Sacramentariendeckeln zu thun haben. Den Deckel eines Sacramentars würden wir endlich auch in der oben erwähnten Pariser Elfenbeinplatte, welche MOLINIER publiciert hat, entdecken, wenn wir uns entschlössen, dieselbe von der andern, offenbar zu einem Psalter gehörigen, zu trennen. Die Hand Gottes, welche in der Querleiste zwischen den beiden Benedictionsscenen angebracht ist, kehrt bekanntlich in den Miniaturen der Sacramentarien bei der Präfation und dem Canon wieder. Die vollkommen gleiche Anordnung der Felder auf beiden Platten und das identische Ornament müssten dann durch den Umstand, dass ein und derselbe Künstler dieselben schuf, erklärt werden[1]).

Alle diese Reliefs decken sich mit den Miniaturen jener Familie von Sacramentarien, welche, wie das Sacramentar von Autun, jenes von Tours (D. No. XXVII) und zum Theil das Sacramentar Drogos darthun, die Amtshandlungen der Priester zum Gegenstande der bildlichen Darstellung wählen, nicht die liturgischen Texte, sondern die Anlässe, bei welchen die letzteren verlesen werden, illustrieren.

1) Vielleicht entstammen auch die in Gold getriebenen Buchdeckel, welche in dem Grabe eines longobardischen Bischofs (VII. Jahrh.) gefunden, einem Sacramentar. Die Darstellungen beziehen sich offenbar auf die Spende von Sacramenten. Die Thatsache, dass wir es hier mit einem Weihgeschenk und nicht mit einem für den praktischen Gebrauch bestimmten Buche zu thun haben, erklärt die Abweichungen von dem üblichen Typus der Schilderungen. (Vgl. Römische Quartalschrift für christliche Altherthumskunde Bd. II, S. 161).

Nun haben uns MURATORI's Worte und die vergleichende Prüfung der erhaltenen Handschriften gelehrt, dass die weitgrösste Familie der Sacramentarien als regelmässigen Schmuck die Miniaturen des triumphirenden und leidenden Christus aufweist. Es muss befremden, dass sich keine Deckelbilder erhalten haben, welche auf diese typischen Darstellungen Bezug nehmen. Es giebt zwar eine stattliche Reihe von Reliefs mit den Bildern des triumphirenden Christus und der Kreuzigung. Sie gelten gewöhnlich als Deckelschmuck von Evangeliarien. Man hat dabei aber ausser Acht gelassen, dass sich bei eingehender Prüfung zwanglos zwei Arten der Darstellungsweise unterscheiden lassen. Das eine Mal umgeben den triumphirenden Christus die Evangelistenzeichen oder Evangelistenfiguren (das bekannteste Beispiel bietet das sogenannte Tutilorelief in St. Gallen) und auch bei der Kreuzigung erscheinen die Evangelisten als Zeugen des Ereignisses (Elfenbeindeckel in der Pariser Nationalbibliothek, Codex 9383; Elfenbeindeckel des städtischen Museums in Metz bei KRAUS, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen III, 2, S. 581 u. a.) oder es wird der Kreuzigung noch die Scene der Auferstehung angeschlossen (Elfenbeintafeln aus dem Bamberger Domschatze in München). Die Beziehung auf Evangeliarien ist in beiden Fällen augenscheinlich. In anderen Fällen (W. No. 125) thront Christus mit dem Buch in der Linken und mit der Rechten segnend allein, gerade so, wie ihn die Miniaturen vor der Präfation in den Sacramentarien zeichnen und schränkt sich die Schilderung der Kreuzigung auf die einfache Wiedergabe derselben ein, nur dass nach altchristlicher Fassung zu den historischen Gestalten noch die allegorischen Figuren der Synagoge und Kirche hinzutreten[1]). Die Beispiele für diese Darstellungsweise sind viel zu zahlreich, als dass sie hier aufgezählt werden könnten und finden sich auch in jeder grösseren Sammlung von Elfenbeinskulpturen. Unwillkürlich taucht die Frage auf, ob unter diesen nicht viele bestimmt waren, die Deckel von

1) Beweiskraft besitzen auch die beiden Miniaturen des thronenden Christus in dem Reichenauer Sacramentar (Heidelberg) und dem Kölnischen Evangeliar (Darmstadt), deren enger Zusammenhang oben erörtert wurde. Da das Darmstädter Bild zu einem Evangeliar gehört, so wurden in den Rundrahmen die Medaillons der vier Evangelisten eingeordnet; in der Heidelberger Miniatur fallen die Evangelistenbilder fort, weil dasselbe zum Schmucke eines Sacramentars dient.

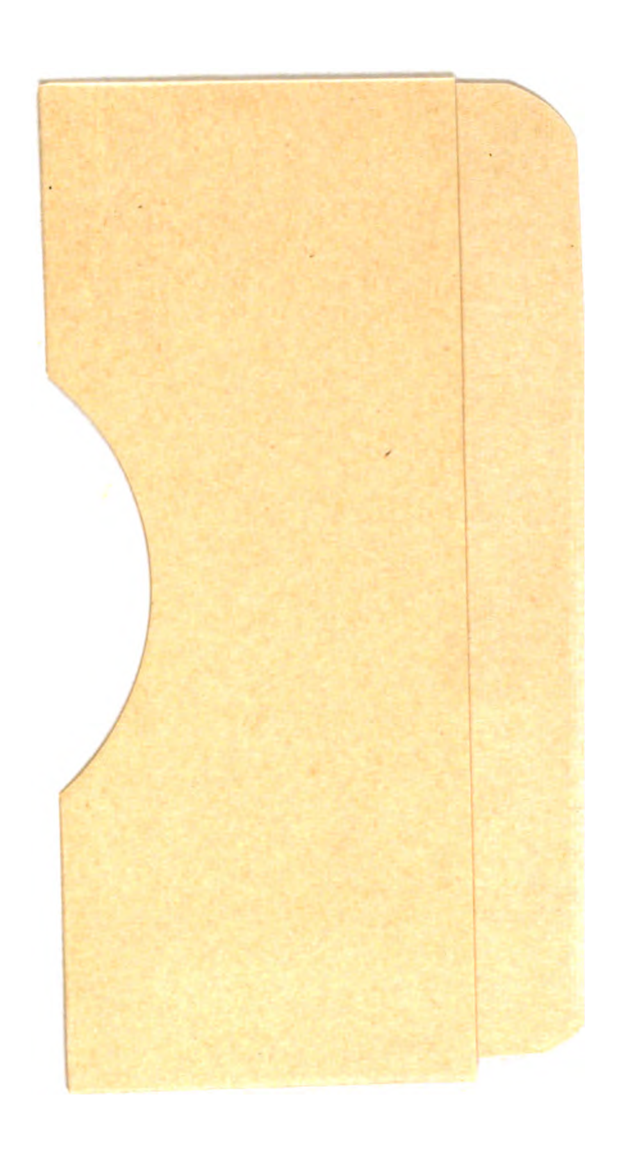


Sacramentarien zu schmücken, da es doch nicht auf den blossen Zufall geschrieben werden kann, ob dieselben Gegenstände in der einen oder in der andern Weise geschildert wurden, der Zusammenhang der zweiten Reliefgattung in der Composition mit den Miniaturen in den Sacramentarien an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Ein zwingender Beweis kann natürlich nicht geliefert werden. Immerhin erscheint es von Nutzen, die Forschung auf diese Punkte zu lenken, auf die Elfenbeinreliefs, diese zahlreichsten Denkmäler der archaisch-christlichen Kunst, auch in dieser Hinsicht wieder die Aufmerksamkeit zurückzuführen.

Ueber die Bedeutung der Sacramentarien für das Studium der Paläographie, für das Kalenderwesen und die Namengebung im frühen Mittelalter hat uns Delisle eingehend unterrichtet. Auch den Forschern auf dem Gebiete der alten Volkssitte und des alten Volksglaubens bieten die Sacramentarien reiche Ausbeute. Wir heben als Beleg dafür die Missa ad prohibendum ab idolis, pro conservandis frugibus, die Orationes super eos, qui morticinum comederunt, ad capillaturam, ad barbas tondendas, ad agape pauperum, pro peste animalium, ad pluviam postulandam, ad poscendam serenitatem, die praeces in dedicatione loci illius ubi prius fuit synagoge, die benedictio salis et aquae, den Exorcismus super eos qui a daemonio vexantur u. s. w. hervor. Tausende von Fäden verketten den Glauben mit dem Volksthum; jener gewinnt dadurch an Stärke, dieses rettet sich durch den Anschluss an die Kirche die Fortdauer uralter, lieber Gewohnheiten. Aber auch vom kunstgeschichtlichen Standpunkte verdienen die Sacramentarien die eingehendste Beachtung. An ihrer Hand verfolgen wir die stetige Entwickelung der Kunst diesseits der Alpen von ihrem Anfange bis in die karolingisch-ottonische Zeit und lernen ihr langsames Heranwachsen aus der ornamentalen Richtung zur historischen Auffassung kennen. Die stoffliche Aufgabe wurde dem Künstler von aussen zugewiesen; dieser engen Begrenzung und Gebundenheit zum Trotze weiss er sich doch die formale Freiheit zu wahren und auch der Phantasie zu ihrem Rechte zu verhelfen. So erscheinen die Sacramentarien als wichtige Denkmäler der selbstständigen und gesetzmässigen Entwickelung der frühmittelalterlichen Kunst. Diese Gesetzmässigkeit, welche von den anderen Kunstperioden schon längst anerkannt ist, auch in Bezug auf die früh-

mittelalterliche Kunst erhärtet und dadurch dieselbe, welche bald wegen ihrer Formwidrigkeit eine übertriebene Unterschätzung, bald wegen ihrer engen Verknüpfung mit der Kirche eine ebenso maasslose Ueberschätzung erfahren hat, auf die allgemein geltende geschichtliche Ordnung zurückgeführt zu haben, bildet das hoffentlich erreichte Ziel der vorliegenden Abhandlung.


Princeton University Library
32101 075996049




Princeton University Library
32101 075996049



